

أحمد اليبوري

دينامية النص الروائي



منشورات اتحاد كتاب المغرب



دينامية النص الروائي

منشورات اتحاد كتاب المغرب

رقم اللائحة القانونية : 1992\918

الطبعة الأولى

الرباط 1993

جميع الحقوق محفوظة

خليل غريب

الغلاف من إنجاز

أحمد اليبوري

دينامية النص الروائي

تقديم

حاولنا في هذا البحث إعطاء صورة، جزئية وأولية عن الرواية المغربية، من خلال تحليل نماذج منها، على المستوى الميكرونصي والماكرونصي، للوصول، عبر بنياتها السردية العميقة وبنياتها الخطابية السطحية، إلى إبراز مختلف العناصر البنائية التي تساهم في تحديد ديناميتها.

وكان وراء اختيارنا لهذا المتن بالذات، رغم اعترافنا بوجود روايات مغربية أخرى لها قيمة أكيدة، مبدأ الملائمة الذي مكنتنا من تحديد عنصر مكون ومنظم في الآن ذاته للمتتاليات السردية، يتمثل في الدينامية التي كانت في هذا البحث قريبة من المعنى الذي أعطاه إياها (جورج ماري) في دراسته (من الصور إلى البنيات) (1)، في إطار السيميائيات الدينامية.

والتحليلات التي قمنا بها تنطلق أساسا من النص، تفكيكا وإعادة تركيب، ولا تتجاوز ذلك إلا لماما رغم قوة إغراء المقارنة بين بعض النصوص المغربية من جهة، والعربية من جهة ثانية، خاصة منها (لمجدة أغسسطس) لصنع الله إبراهيم، و(كتاب التجليات) لجمال الغيطاني... وحتى لو تمت تلك المقارنة، فإنها كانت في نظرنا ستبرز القيمة الكبيرة للنصوص الروائية المغربية وتميزها في مجال الإبداع الروائي العربي؛ وما ذكرناه من إشارات سريعة، بمصده (بدر زمانه) و(أحلام بقرة) بصفة خاصة، لا يعني مسألة

التأثير والتأثير في إطار الأدب المقارن، بقدر ما كانت تهدف إلى إثارة الانتباه لمسألة التكون النصي.

لقد كانت كل رواية أو مجموعة روايات تطرح علينا أسئلتها الخاصة، سواء على مستوى التكون الأجناسي أو المستويين البنائي والدلالي؛ وحاولنا، من خلال مقاربات متكاملة، أن نجيب عن تلك الأسئلة: وهكذا رصدنا، في مرحلة أولى، مسألة التكون النصي في (الزاوية) للتهامي الوزاني و (المعلم علي) لعبد الكريم غلاب؛ وعلاقة المرجعي بالإستطيعتي، في مرحلة ثانية، في (الغربة) لعبد الله العروي، و (العبة النسيان) لمحمد بريدة؛ واشتغال النصي في رحم اللا شعور في (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف، و (بسر زمان) لمبارك ربيع، و (اشتباكات) للأمين الخمليشي، في مرحلة ثالثة بينما بدأ لنا أن التنويع على (العلامة) في إطارها العبر لساني، وما يقتضيه من تطويع لأدق تقنيات السرد والبناء، من أهم سمات المجموعة الروائية الأخيرة: (الجنازة) لأحمد المديني، و (أحلام بقرة) لمحمد الهرادي، و (المبابة) لمحمد عز الدين التازي.

وكانت الخاتمة محاولة تركيب عام تم فيه استخلاص بعض ما توصلت إليه التحليلات من نتائج.

وقد كان تناولنا لهذا المتن الروائي بمنأى عن أي حكم قيمي أو تأويل يستند إلى السيرة الذاتية لكتابه؛ وانطلاقاً من تسليمنا بأن كل نص يحيل، في آن واحد بشكل أو بآخر على الواقع والتاريخ والإيديولوجيا واللا شعور... فإننا ركزنا، في تحليلنا، على العناصر التي بدت لنا مهيمنة في النص، مؤثرة في تفصل مختلف مكوناته.

ولا يخفى أن هذا العمل استفاد من السيميائية والسيميائية الدينامية، والسوسيو نقد والتحليل النصي في إطار لا شعور النص، ومن نظرية التلقي، وغيرها من المناهج التي تسعى إلى تأسيس مقارنة ملائمة للنصوص الأدبية عامة، والروائية بصفة خاصة، وذلك ما يعني تحليلها وفق قواعد ومفاهيم إجرائية، في إطار التكامل المعرفي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا البحث يضم سبع دراسات جديدة حول (بدر زمانه) و(عين الفرس) و (الجنّازة) و (لعبة النسيان) و (أحلام بقرة) و (المهابة) و(اشتباكات).

وهناك إلى جانبها دراسات سبق نشرها ، أدخلنا على بعضها تعديلات أساسية (المرأة والوردة) ، وعلى بعضها الآخر تعديلات جزئية (الزاوية) ، ولم نضف شيئا إلى ما قمنا به من تحليلات حول (الغربة) و (المعلم علي) .

ورغم تسليطنا ، كما أشار إلى ذلك (إي ، دي ، هيرش) بأن «التصور الأجناسي المسبق لدى مؤول نص معين ، يعتبر مكونا لكل ما سيفهمه من ذلك النص» (2) فإن ابتعادنا عن مسألة الجنس الأدبي ، في هذا البحث ، وتقيدنا بالنصوص ، في خصوصيتها وتنوعها ، ربما جعلنا في مأمن نسبي من الوقوع في أوهام التصورات المسبقة ، والتأويلات المرتبطة بها ؛ ذلك على الأقل ، ما كنا نهدف إليه ، ونرجو أن نكون قد وفقنا إلى إنجازه ، استجابة لدعوة كريمة من اتحاد كتاب المغرب الذي نعبر له ، بهذه المناسبة ، عن أعمق التقدير .

مدخل

مدخل

1- الدينامية والتطورية :

يرتبط مفهوم الدينامية ، انطلاقا من مصدره الفيزيائي والبيولوجي ، مروراً بالمجالات الأنثروبولوجية والاجتماعية والأدبية ، بالحركة والتغير والمقصدية ؛ وذلك لأنه يتضمن معنى الغائية ، ومعنى القوة الفاعلة لا مجرد ارتباط الحركات ارتباطاً ضرورياً وفق قوانين ثابتة (1) ، ويتعبّر آخر ، فإن التطور القائم على التغير «يعني شيئاً آخر غير التغير وأكثر من التغير» (2) . وعلى هذا الأساس تطرق (أوغست كونت) إلى ما سماه بالدينامية الاجتماعية مقابل السكونية الاجتماعية ، باعتبار الأولى تمس ذلك الفرع من علم الاجتماع الذي يتناول التقدم الاجتماعي (3) .

وباعتبار التطورية مظهراً من مظاهر الدينامية ، تلتقي معها في عنصري الحركة والمقصدية وانتشر استعمالها في المجالين البيولوجي والأدبي ، فإننا سنقدم أمثلة محدودة عنها لإبراز عنصري التغير والمقصدية ، وهما الخاصيتان الأساسيتان للجنس بمعناه البيولوجي عامة ، وللجنس الأدبي، والنص الأدبي ، والإنتاج الروائي ، بصفة خاصة.

وكما هو معلوم فإن عدة باحثين ، في الحقل الأدبي تأثروا بمناهج التطورية البيولوجية عند (لامارك) و (داروين)، في كتابيهما : (فلسفة علم الحيوان 1809)

1- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، بيروت ، 1971.
2- Wellek (R), Warren(A), La théorie littéraire, trad française
Saul, 1971, p360.
3- Thinis (G) et Lempereur (A), Dictionnaire général des sciences humaines,
édCaco, 1984.

و (في أصل الأنواع 1859). وكان أول من طبق المبادئ التطورية في مجال الدراسة الأدبية في ألمانيا منذ 1860 (ستاين تال) وسار على نهجه في روسيا تلميذه (فيزلوفسكي) الذي عمل على تأسيس «شعرية تطورية». وفي إنجلترا، اشتهر (أدينغتون) بكتابه (تطبيق مبادئ التطورية في الأدب والفن) 1890 (4). وفي فرنسا، وفي نفس السنة، ظهر كتاب (فرديناند برونيتير) حول (تطور الأجناس في تاريخ الأدب)، ثم بعد ذلك بسبع سنوات ظهرت دراسته الثانية (موجز في تاريخ الأدب الفرنسي)، وهما نموذجان للبحوث التي أنجزت في إطار التعالق بين التطورية الأدبية والتطورية البيولوجية في أفق تجاوز الدراسات التي كانت، إلى ذلك الحين، تعنى بمقاربة الأدب من منظور تاريخي، قلما يلتفت إلى عناصر الدينامية.

وربما كان من المفيد الإشارة، ولو بإيجاز، إلى أهم القضايا التي أثارها (برونيتير)، في كتابيه السالفي الذكر، كما لخصها (شافر.ج.م) (5).

1- ليست الأجناس، حسب برونيتير، مجرد كلمات، بل إنها توجد في الطبيعة وفي التاريخ.

2 - يتم تكوين الأجناس الأدبية وتمايزها وفق ما يحدث في المجال الطبيعي: «لا شك أن التمايز يحدث في التاريخ كما يحدث بالنسبة للأنواع الطبيعية، تدريجياً، وعن طريق الانتقال من الأحادي إلى المتعدد، ومن البسيط إلى المعقد ومن المتجانس إلى غير المتجانس، بفضل ما نطلق عليه مبدأ تعارض الخصائص» (6).

3 - يتعلق السؤال الثالث ب (تشبيث الأجناس) fixation des genres الذي يتحقق، في مرحلة النضج التي تأتي، بعد مرحلة البداية، وقبل مرحلة الاندثار، أي في الفترة الوسطى التي يتوفر فيها الجنس الأدبي على كل طاقاته الحيوية (7).

4- معلومات مقتبسة من كتاب (ويليك) و(وارن) السابق ذكره.

5- Schaeffer (J.M), Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Seuil 1989 pp 48-51.

6- Brunetiere (F), L'évolution des genres, p 28.

7- Brunetiere (F), L'évolution des genres, p 161.

4 - وفيما يتعلق بالتغيرات التي تطرأ على الأجناس الأدبية ، يرى (برونتيير) أنها ترجع إلى الوراثة والجنس وتأثير البيئات الجغرافية والاجتماعية والتاريخية ، وفي الدرجة الأولى تأثير شخصية الأديب التي يعبرها أهمية كبرى .

5 - وأخيرا يتناول (برونتيير) قضية تحولات الأجناس ، وهي تختلف عن التغيرات التي لها علاقة بالتطور الداخلي لكل جنس على حدة ، بينما التحولات تطول علاقات الأجناس فيما بينها إذ أن ظهور بعضها في بقعة معينة ، أو تاريخ معين ، ينتج عن اختفاء أجناس أخرى (8).

ومن جملة ما يثير الانتباه في نظرية (برونتيير) إشارته في كتابه (موجز تاريخ الأدب الفرنسي) إلى أن المأساة الهزلية التي ظهرت في القرن السابع عشر «ليست سوى تردد الدراما بين الرواية والمأساة» (9). وهذا يعني التخلي ، جزئيا ، عن مبدأ التطور ، وتوظيف مبدأ التفاعل الذي يفضل أمكن لجنس سردي أن يتفاعل مع جنس درامي لكي تتحقق المأساة-الهزلية. وفي هذا الإطار ، يذكر (برونتيير) : «إذا كانت الأجناس الأدبية لا تتحدد ، كما هو الشأن بالنسبة للأنواع الحية ، إلا بالصراع الذي تخوضه فيما بينها ، فإن المأساة - الهزلية ، مثلا ، ليست سوى تردد الدراما بين الرواية والمأساة .وكيف يمكن أن ننظر إلى المأساة -الهزلية إذا فصلنا دراسة الرواية عن دراسة المأساة» (10) .

وإذا كانت التطورية ، في تطبيقاتها الأدبية ، قد أغرت الباحثين بالطموح في بلوغ درجة من العلمية وكتابة تاريخ أدبي عالمي ، في إطار الأدب المقارن ، فإنها ، مع ذلك ، لم يكن لها إلا تأثير ضئيل في تاريخ الآداب الحديثة ، وتعرضت للإهمال على ما يبدو ، عندما أرادت أن تقسم علاقة متينة ، أكثر من اللازم ، بين التطور الأدبي والتطور البيولوجي، كما ذهب إلى ذلك (وسليك) و(وارن) في كتاب (النظرية الأدبية) .

Brunetière (F), L'évolution des genres, p 22.

-8

Brunetière (F), Manuel de l'histoire de la littérature française, p 11.

-9

Brunetière (F), Manuel de l'histoire de la littérature française, p 11.

-10

II - النص ،

بالرجوع إلى النظرية السيمائية (11) فإننا نحصل على ست مقولات تحيل على النص ، نجتزئ منها مايلي :

1- باعتباره ملفوظا فإن النص يتعارض مع الخطاب ، حسب مادة التعبير الخطية أو الصوتية .

2- كثيرا ما يعتبر النص مرادفا للخطاب .

3- يعرف النص بأنه «مجموعة السلسلة اللغوية اللا محدودة بسبب إنتاجية المنظومة» .

4 - بالمعنى الضيق للكلمة ، تطلق كلمة "نص" على «عمل كاتب أو مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشهادات التي تم جمعها ، وفي هذه الحالة يكون النص مرادفا للمتن» .

5- يحيل النص حسب التحديدين (3) و (4) على مقياس سابق لتحليله ، ولكننا نعرف أن التحليل يقتضي دائما اختيار مستوى معين للملازمة ويتم التركيز على صنف معين من العلاقات باستثناء العلاقات الأخرى ، وينتج عن ذلك تعريف جديد يصبح النص بمقتضاه مكونا فقط من العناصر السيمائية المطابقة للمشروع النظري للوصف .

6 - عند توقف المسار التوليدي ، يتم الحصول على نص يعادل التمثيل الدلالي للخطاب .

وتجدر الإشارة إلى أن النص ، بالنسبة إلينا ، يتطابق مع التحديد بين الواردين في (4) و (5) ، إذ بقدر ما يحيل على أعمال روائية لمجموعة من الكتاب، أي على متن روائي ، بقدر ما يركز على مبدأ الملامة الذي يقتضي مقارنة العناصر النصية المطابقة للمشروع النظري للتحليل .

كما أن النص ، كما ورد في هذه الدراسة ، يشمل التحديدات التي قدمها مجموعة من الباحثين ، نذكر منهم (يوري لوتمان) (12) الذي ساهم في ضبط مفهوم النص ، على مستويات التعبير والحدود والبناء ؛ بخصوص المستوى الثالث أشار الباحث إلى «أن للنص طابعا بنيويا لا تقدم فيه العلامات عن طريق التعاقب ، بين حدين خارجيين ، بل هناك تنظيم داخلي خاض يحول النص على المستوى الأفقي إلى كل مبنين » (13) .

وفي نفس الإطار ميزت (ج كريستيفا) (14) بين النص والخطاب من جهة ، وبين البنية والتبني من جهة أخرى. فبعد تعريفها للنص بأنه ممارسة دالة وصبورية لإنتاج المعنى ، أبرزت أن النص لا يمكن أن يدرس كبنية جاهزة ولكن كتبنيين ، أي «كجهاز لإنتاج وتغيير المعنى ، قبل أن ينجز ذلك المعنى ، ويدخل مرحلة التداول » (15). كما بينت أن النص كإنتاجية تقوم علاقته باللغة على أساس إعادة التوزيع، أي على التفكيك والبناء من جهة وعلى تقاطع عدة ملفوظات لنصوص أخرى في فضاءه الخاص .

ولا تخفى أهمية طروحات (ريفاتير) (16) في هذا الموضوع ،ذلك أنه ينطلق من اعتبار النص فضاء لنصوص متعددة تخترقه وتتفاعل فيه عن طريق أشكال شتى من الحوار والجدل ؛ ويرى أن النص لا يتم تلقيه إيجابيا إلا بالرجوع إلى قواعد اللغة وإرغامات السياق وفي ارتباط مع العناصر . وفي هذا الإطار يحدد

12 - Lotman (I), La structure du texte artistique, traduit du russe par Henri Meschonrie, Gallimard, 1973.

13 - المرجع السابق ص 93
14 - Kristeva (J), Problèmes de la structuration du texte, in la Nouvelle Critique, numéro spécial linguistique et littérature, colloque de Cluny, 1968.

15 - المرجع السابق
16 - Riffaterre (M), La syllepse intertextuelle, Pétotique N 40, 1979.

(ريفاتيير) مستويات تلقي النص كـمعنى (Sens) أو كـتدلال (Signifiante)، كما يحلل مسألة الدلالة السياقية والدلالة التناصية وما ينشأ عن تفاعلها من توليد للنص: «إن الدلالة السياقية هي التي تتطلبها وظيفة الكلمة في الجملة، بينما الدلالة التناصية تمثل معنى آخر يمكننا استبعده السياق أو يحد من تأثيره، لأنه متعارض معه نحويًا ودلاليًا» (17).

ونجد نفس القضايا المتعلقة بفضاء النص ومحدداته وأنماط علاقاته مع غيره من النصوص، عند (جيرار جنيت) (18) الذي وصل إلى نتيجة تتلخص في أن ما يهمه ليس هو النص ولكن التسامي النصي الذي يشمل التناص والميتانص وموازي النص وجامع النص.

وفي سياق طروحات (جيرار جنيت) أشار (شافر.ج.م) (19) إلى خاصية التعددية النصية (Hypertextualité) التي تعني العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلت بالنسبة إليه نماذج أجناسية، كما يتضح من فحص ما سماه نفس الباحث بالإشارات والسمات والآثار الأجناسية.

وفي إطار التصور الجديد للنص يمكن الإشارة كذلك للتعديلات التي اقترحها بعض الباحثين لتجاوز النظرية السيميائية التي أصبحت، في نظرهم «مجرد دراسة سكونية للعلامات، يعني لدراسة التقاربات والثنائيات، والاستقطابات المزدوجة والقياسات والتناوبات وصيرورات الإدماج. ربما يوجد هناك، حيث يخاطر النص بالانفلات من هذه الشبكة، مكان لسيميائيات أخرى، مكمل للـأولى، سيميائيات دينامية أكثر منها سكونية، تحدد موضوعها، ليس في رصد دقيق لاشتغال إواليات الارتداد، بل في مراقبة الاختلالات وما يعترضها من حذف، وما ينتج عن ذلك من اضطرابات وتغيرات» (20).

17- المرجع السابق.

Genette (G), Introduction à l'architexte, Seuil, pp 87-88.

18-

Schaeffer (J.M), Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Seuil, 1989, p175.

19-

Mary (G), Des figures aux structures, Poétique N 51, 1981.

20-

III - الرواية ،

إذا كانت الرواية ، في أحد طروحات (برونتيير) تدخل كعنصر أساسي في بناء المأساة - الملهاة ، فإنها أيضا ، في أصل تكوينها ، وفي مسار تطورها ، كانت متعلقة ، مع كثير من الأجناس الأدبية ومكيفة لها وموظفة لبعض خصائصها البنائية والدلالية .

ويعتبر (لوكاش .ج) من الباحثين الذين أثاروا مسألة التعالق هاته ، حين ذكر : « أن التصورات العقلية التي كان لها دور تكويني وتأسيسي ، في اليونان - وذلك ما أتاح ظهور الملحمة - صارت بالنسبة إلينا ذات طابع تنظيمي ، فقط - وذلك ما يسر الانتقال من الملحمة إلى الرواية - لكن هذا الانتقال لم يعف الرواية من الاستمرار في التعبير عن الروح الملحمية » (21). وذلك ما أشار إليه أيضا ، عند ما ذكر أن الرواية « تضطلع بتحقيق النظائر الضروري بين التطورات العقلية والحدس والمثل العليا ، من جهة ، والحياة الملموسة المادية ، العادية ، من جهة ثانية » (22) .

وفي تحليل يهتم أيضا بالجانب التركيبي ، ولكن من زاوية مغايرة لما قدمه (لوكاش) ، لاحظ (فراي .ن) وجود أربعة تشعبات للسرد التخيلي ، منظورا إليها من ناحية الشكل : « الرواية ، الاعتراف ، التشريح والرومانيسك ؛ كما توجد ست طرق للمزج بينها ... وقد بينا كيف امتزجت الرواية مع التشعبات الثلاثة الأخرى . ومن النادر أن يهتم روائي ، حصرا ، بشكل واحد » (23) .

وفي تأثر واضح ب (فراي) الذي تحدث عن الصيغ الخمس (24) : الأسطورة ، الرومانس ، المحاكاة العليا ، المحاكاة السفلى ، السخرية ، تطرق (شولزر) إلى ما سماه

Postface de Haarcher (G) in l'âme et les formes de Luckacs (G) Gallimard trad française 1974, p217. -21

-22 المرجع السابق .

Frye (N), Anatomie de la critique, trad de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, 1969, pp368-382. -23

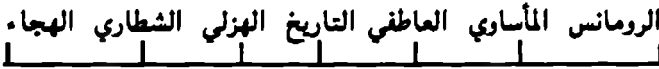
-24 المرجع السابق .

نظرية الأنماط المثالية أو نظرية الصيغ التخيلية (25) التي تركز على ثلاثة أنواع من العلاقات القائمة بين العالم التخيلي وعالم التجربة : إن عالما تخيليا يمكن أن يكون أفضل أو أسوأ أو معادلا لعالم التجربة : وهذه العوالم التخيلية تقتضي مواقف رومانسية أو هجائية أو واقعية . وهكذا يمكن للمحكي التخيلي أن يقدم عالم الهجاء الساقط أو عالم الرومانس البطولي أو عالم المحاكاة التاريخي .

واقترح (شولز) ، رسما بيانيا لهذه المواقع السردية كما يلي :



وأضاف بعد ذلك ، تصنيفا ثانويا بإدخال ما سماه بالمقامات السردية ، مقسما الرواية الرومانسية إلى شكل مأساوي وآخر عاطفي ، والرواية الهجائية إلى شكل شطاري وآخر هزلي ، وبذلك أصبح لدينا الرسم التالي :



فالرواية ، حاملة القيم ، أمام عالم محايد ، توجد ، حسب (شولز) بين طرفي سلم التخيل السردى : فرواية ذات طابع نقدي توجد بين التاريخ الهجاء ، ورواية رومانسية توجد بين التاريخ والرومانس.

ويبدو ، من خلال نظرية الصيغ هاته ، أن القاعدة التي تركز عليها تنطلق من اعتبار الرواية عالما تخيليا تتداخل فيه عدة أجناس سردية عن طريق التجاور أو التمازج أو التلاحم .

من الملاحظ أن الطابع التركيبي للرواية ، على مستوى الجنس الأدبي ، هو الذي حظي بالاهتمام ، عند كل من (لوكاش) و (فراي) و (شولز). وسبقدم (باختين.م) ملاحظات تتعلق بنفس الموضوع ، انطلاقاً من الموقع الذي تشترك فيه الرواية لا مع أجناس سردية مصابقة فحسب ، ولكن مع السلسلة الأدبية عامة ؛ فبعد أن أبرز أن النثر الأدبي والرواية ينتميان إلى الأشكال البلاغية ، لاحظ أن «الرواية ، في تطورها اللاحق، لم يتوقف تفاعلها العميق مع الأجناس البلاغية الحية - الصحافية والأخلاقية ، والفلسفية - ولربما كان في مستوى قوة تفاعلها مع الأجناس الأدبية ، الملحمية والدرامية والغنائية . لكن في جميع هذه العلاقات غير المنقطعة ، احتفظ الخطاب الروائي بأصالته النوعية ، ولم يكن ممكناً أن يتحول إلى خطاب بلاغي» (26). هذه الأفكار التي قدمها (باختين) ، حول موقع الرواية ، داخل السلسلتين الأدبية والسردية ، بصفة خاصة ، إلى جانب إضافاته في مسائل أخرى تتعلق بتعدد اللغات والأصوات ، والأسلبة والمحاكاة الساخرة ، والعلاقات الحوارية بين اللغات الاجتماعية «باعتبارها مواقف مسؤولة وأصنافاً من الإيديولوجيات اللغوية ، خارج التحليل اللساني الصرف» (27) ، تحمّل كلها على مفاهيم تتصل بالتوتر النصي الناتج عن مختلف مظهرات التعددية التي يكون فضاء النص الروائي مسرحاً لها .

وفي محاولة لكشف مختلف العناصر التي تتفاعل داخل النص الروائي ، وفي تأثر مباشر بالتطورية والسيمبائيات الدينامية ، قلم (كريز نسكي.ف) مقارنة بين الرواية والخلية : « فكما أن الخلية مكونة من جزئيات ، فإن الرواية توظف معطيات وراثية تحدد نماذجاتها » (28) مبرزاً في نفس الآن ، القدرة الفائقة للرواية على «التكيف مع الشروط الموضوعية والذاتية لتكونها النصي ، باعتبارها نسقاً منمذجاً ثانوياً » (29)

26- Bakhtine (M), Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Olivier (D), Gallimard, 4978, p94.

27- Bakhtine (M), La poétique de Dostoievski, traduit du russe par Kolitcheff (I) Saul, 1970, p242.

28- Krysiniski (V), Carrefours de signes, essais sur le roman moderne, Mouton, 1981p5

وبعد تحديده لمفهوم الشجرة المنمذجة ، وضع الباحث أن «إنتاج الرواية ينشأ عن توترات تتم ، ضمن حركة مراوحة ، بين سيناريوهات إيديولوجية وإحالية وأخلاقية وتناسية واستطيقية ونزوية» (30).

وهكذا تبدو الرواية عامة ، وضمنها الرواية المغربية أثناء تكونها وتطورها ، تحت ضغط عوامل مختلفة ومعقدة ، وكأنها مؤهلة للتعبير عن لحظة وعي مزدوج إيديولوجي واستطيق ، غير أن ما يميزها ، بصفة عامة ، هو استجابتها للقوانين الداخلية أكثر من تأثرها بالقوانين الخارجية المصاحبة (31)؛ وذلك ما جعلها بتعبير السيميائية الدينامية ، مجالا للكوارث والاختراقات الناجمة عن تعدد خطوط الانفلات وتنوع المستويات واكتساح موجات التشويش لفضائها غير المنضد ، والمنفتح باستمرار ، على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة .

30- نفس المرجع ص 47.

31- Gross (E), Sociocritique et génétique textuelle, Degrés, N 46-47, 1986.

في التكون النصي

في التكون النصي

الزاوية للتماسي الوزاني ، المعلم علي

لعبد الكريم غلاب

انطلاقا من القاعدة التي تعتبر أن كل وحدة دلالية تحمل برنامجا سرديا ، وأن النص ليس إلا امتدادا لتلك الوحدة الدلالية ، تساولنا (الزاوية) للتماسي الوزاني ، و (المعلم علي) لعبد الكريم غلاب ؛ ولاحظنا أن البرنامج السردي في النص الأول كان يتمحور حول الصورة النووية المتعلقة ب (الزاوية) ، ثم تحول إلى برنامج سردي حول صور نووية مغايرة تحيل على (المجتمع) ، (الغرب) ، (الإسلام) ، فنتج عن ذلك نص يحمل في صلبه أمشاجا تاريخية وسيرية وسيرة ذاتية ويذور كتابة روائية .

وقد سجلنا نفس الملمح في رواية (المعلم علي) التي انطلقت في بداية تكونها النصي ، في نظرنا ، من الصور النووية المتصلة ب (الأسرة) و(دار الدبغ) و (الزاوية) ... إلى الصورتين النوويتين (الحزب) ، (النقابة) فتنوعت تبعاً لذلك ، مسارات السرد ، وسجلات الخطاب ، ويؤثر الصراع على مختلف المستويات ، مشكلة المكونات الفكرية والبنائية للنص الروائي .

ومما يجدر تسجيله ، بهذا الصدد ، أن الانتقال في الروايتين ، من المستوى الأول إلى المستوى الثاني ، تم تحت تأثير عاملين أساسيين ، يتصل الأول بالإيديولوجيا ، والثاني بالسخرية ، باعتبارها عنصرا بنائيا في النصين .

1 - الزاوية ،

يتحدد الموضوع الذي نتناوله ، في مقارنة الخطاب شبه الروائي في شكله السير ذاتي والتاريخي اللذين يمثلان المرحلة التأسيسية على مستوى النص والجنس في آن واحد.

ورغم أننا لا نستطيع أن ندعي وجود تطابق بين أنماط السرد التاريخي والسير ذاتي والروائي ، فإنه لا يمكننا أن نفعل النتائج التي توصلت إليها بعض الدراسات اللسانية والسيماثية والتداولية ، ومنها البحث الذي أجزمه (رولان بارت) عن (خطاب التاريخ) (1) حيث حلل مؤشرات الانصات والتنظيم وعلامات التلفظ والتلقي ، وأيضاً الدراسات التي كتبها كل من (هايدن وايت) عن (قيمة العنصر القصصي في تصوير الواقع) (2) و (جوزيف تورنر) عن (أنواع القصة التاريخية) (3) و (بول ريكور) عن (الزمن والحكي) (4) حيث قمكنا ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من إبراز عناصر مشتركة أو متقاربة بين بنية السرد التاريخي وبعض أشكال الحكى .

إذا كان التاريخ بمختلف مناهجه ، لا يتأتى له أن يلتقط الحقيقة ، بل بعض صورها مشخصة أو مؤدجة ، مما جعل (گرايحي) يعتبره " واقعا بين إغراء استيطقي يوجهه نحو الرواية ، وإغراء شكلاتي يقره من العلوم الاجتماعية " (5) ، فإن السيرة الذاتية والرواية التاريخية اللتين لا تهدفان إلى التحقيق في وقائع الماضي ، الخاص أو العام ، تكونان على ما يبدو أكثر جرأة منه على اقتحام عالم التخيل ، مما دعا

1- أنظر مجلة Poétique عدد 49-1982:

2- أنظر مجلة فصول 1982 .

3- أنظر مجلة فصول 1982 .

4-

Paul Ricoeur, Temps et Récit-Seuil 1983.

G.G.Granger, Pensée formelle et sciences de l'homme, Aubier, Paris 1960,

5-

pp206-208

(مارو) إلى إبراز التناقض بين التاريخ ، كـ معرفة ، من جهة ، والرواية التاريخية والأسطورية من جهة ثانية (6) .

ليست هذه دعوة إلى تقليص الفروق بين التاريخي والروائي والشبه روائي، ولكن إلى تقريب ما هو متماثل باعتبار « أن كل رواية هي رواية تاريخية لأنها أثر لإنسان عاش أو يعيش في فترة زمنية معينة، ولأنه يتوجه بها إلى أشخاص يوجدون في وضع تاريخي؛ إلا أن كل الروايات ليست تاريخية بنفس الشكل » (7) . والرواية التاريخية والسيرة الذاتية تختاران ذلك الشكل الذي يحتفظ في النص بأسماء شخصيات عاشت في الماضي، وبأمكنة محددة جغرافيا وبأحداث مضبوطة تاريخيا، مما يوحي لأول وهلة، أن الكاتب يجد أنساقا حديثة منتظمة جاهزة، لا يكلف نفسه أكثر من نقلها بواسطة اللغة إلى القارئ، غير أن تحليلا أعمق لعملية الكتابة، وإداركا أدق لمفهوم التصوير والتصور، والترابط والانقطاع في مجرى التاريخ، والعلاقات المتعددة بين الحدث ومدلوله، يجعلنا أكثر ميلا إلى التأكيد، مع (نيتشه) : "ليست هناك أحداث موجودة بحد ذاتها؛ يجب دائما البدء بطرح معنى ما، حتى يمكن وجود حدث ما" (8) .

ودون أن نوغل في التطرف مع الداعين إلى فكرة الانعكاس في أضيق معانيها وفي أكثر الأشكال الروائية تشددا في تطبيقها، ولامع الرافضين لها رفضا مطلقا ممن يركزون على الوشائج القائمة بين الرواية من جهة والحلم واللاشعور من جهة أخرى فتصبح الرواية، في نظرهم، في آن واحد، "إغراء بالجنون ونفيا له" (9) ويصير الجنون وسيلة لكشف المسكوت عنه في السلوك «السوي»، ودون أن نتجاهل أيضا أن "الخاصية البارزة التي تميز أي نص تخييلي هي عدم إمكانية التحقق من مطابقته للواقع" (10)، بل

H.I. Marrou, De la connaissance historique, Seuil, Paris, 1959, pp 32-35.

Françoise Rossum-Guyon, Critique du Roman, 1977.

Poétique, 1982, N.49.

Shoshan Felman, La folie et la chose littéraire, Seuil.

Poétique, 1977 n.39.

-6

-7

-8

-9

-10

تجاوزا لكل تعريف، يتسم، رغم كل دقة، بالقصور، واعتبارا لوضعية التخيل كبنية للتواصل تربط بين واقع وشعور وتتوسط بينهما (11)، فإننا نسجل أن الرواية يختلف اتجاهاتها، لا تخلو من الذاتي والموضوعي، من اليومي والتاريخي، من الشعوري واللا شعوري، أي من مكونات تنتمي إلى حقول متعددة، وأحيانا متباينة، يوظفها التخيل عن طريق اللغة، وفق ضوابط شكلية متغيرة، حسب العصور، وأن كل تطبيق حرفي في مجال التعريف يجعل الباحث أمام تعددية ظاهرية ويبعده عن النص ومكوناته الفكرية والجمالية.

ويمكن أن نوضح منذ الآن، أن البحث في التكون يمكنه أن يتكئ على المفهوم الباختيني لتلاقح الأجناس، وعلى البنيوية التكوينية في إطارها العام، دون أن يسقط في آلية التوالد بالمعنى التطوري البيولوجي الذي ورثه (برونتيير) عن الوضعية والداروينية، ودون أن ينساق عشوائيا مع مفهومي التأثير والتأثر منبتين عن السياق الفني. وهكذا، فإن كل بحث في التكون يبقى في حاجة، من جهة، إلى تحديد موقعين أساسيين للنص: موقع داخل عالم الكتابة وآخر في عالم الواقع؛ وفي حاجة من جهة أخرى إلى ربط عملية الكتابة بالوعي الاجتماعي يختلف درجاته، سواء أكان وعيا فثويا أو طبقيًا، ويتحدد جدلية الطبقي والثقافي.

يحتل الشكلان السيرة الذاتية والروائي التاريخي، موقعا متميزا في الأدب المغربي الحديث يجعلهما تنويجا لسلسلة التطورات التي عرفها النشر ابتداء من جنس (الرحلة) الذي عمر ما بين العشرينات ومنتصف الثلاثينات، مروراً بالقصة القصيرة التاريخية من نهاية الثلاثينات إلى منتصف الأربعينات، فالسيرة الذاتية ممثلة في (الزاوية) (12) للتهامي الوزاني، فالروايات القصيرة التاريخية وخاصة منها الجاسوسة السمرء وشقراء الريف وغادة أصيلا والرومية الشقراء (13) لعبد العزيز بنعبد الله، ووزير غرناطة (14) لعبد الهادي بوطالب.

وتجدر الإشارة أيضا أنه خلال هذه الفترة قام عبد الكبير الفاسي بترجمة (قصص الحمراء) (15) ل(واشنطن أورينغ) وقاسم الزهيري بتهريب (ذهب سوس) (16) للكاتب (رولان لوبيل).

تمثل (الزاوية) للتهامي الوزاني أول إنتاج شبه روائي بالمغرب، وهي إن كانت لا تحمل على غلافها ما يشير إلى أية مقصدية، فإن استهلالها يحدد هويتها: «إن للبيئة سلطانا نافذا على النفوس وإن للوسط السيطرة الكاملة بالنسبة لتوجيه الرجل إلى ناحية من نواحي الحياة؛ وإذا كنت في هذه الورقات أريد أن أتحدث عن صفحة من أجمل صفحات حياتي، تلك هي حياة الرهبانية والانقطاع للعبادة والتفرغ لما يظهر النفس ويهذبها، فلا بد من ربط هذه الفترة بعصر سبقها كنت فيه صوفيا بطريق الوراثة» (17)؛ إن ضمير المتكلم الذي تكرر خمس مرات في هذه الفقرة، يطبع الجنس الأدبي بالطابع الأتوبيوغرافي، بل ويقدم مخططا عاما لمشروع الكتابة باعتباره صراعا بين الذات من جهة والبيئة والوراثة من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة بهذا الصدد أن الزاوية كمؤسسة تفرض اندماج (الأنا) في المجتمع بينما السيرة الذاتية كجنس أدبي تبرز (الأنا) وتؤكد حضوره وتفرد. وهذا التعارض بين العنوان والاستهلال، بين المؤسسة الدينية والجنس الأدبي، يؤرخ لتطورات أساسية ليس أقلها حلول سلطة الأدب مكان سلطة التقاليد، بشكل نسبي، ومواجهتها لسلطة التصوف، مما جعلها تمثل، ككينونة أدبية، مراحل تحول كتاب عن النشأة الصوفية، إلى (شيء أدبي) له قانونه الخاص، يدخل في توتر وصراع مع قانون الكتابة الصوفية وبدرجة أقل مع نظام الكتابة التاريخية.

ومن مظاهر هذه التحولات تقديم السارد للزاوية ليس كفضاء للتعبيد فحسب، ولكن أيضا كمكان لإقامة المآدب ومجالس الطرب والذكر «وكلما قرأوا بيتا من همزية

15- جريدة العلم سنة 1951.

16- المطبعة الاقتصادية - الرباط - 1955.

17- الزاوية، ص 1.

البوصيري، أنصتوا لجواب آلات الطرب... هذا كله وقد رصت باقات الزهور وعلقت أقفاص الأطيبار التي تهتاج عند سماع هذه الموسيقى» (18).

إن الاحتفال يأخذ طابعا خاصا في هذا الفضاء المقدس، وسط مجتمع في أزمة؛ من هنا مزجه بين الديني (الذكر) والديوي (الطرب) لضبط وظيفته في «اكتساح الحياة العامة وتعطيرها وتعويض مناطق الظل فيها بنور سعادة متخيلة» (19).

ترتكز الزاوية على تركيب ثنائي في تصوير الأحداث، وتقديم بعض الشخصيات، بل حتى في وصف الأشياء، يتمثل في اتجاهين: الأول وصفي وثوقي والثاني ساخر، يقوض بأسلوبه الخاص تلك الصيغة الوثوقية. وهذان العنصران الفنيان المتمثلان في بناء تصور معين ثم محاولة هدمه بطريقة غير مباشرة، هما اللذان يؤسسان (الزاوية) كنص أدبي متميز، ومن ثم لا يصبح تسجيل الأحداث، رغم أهميته، هو الأساس، بل تعدد الصور الذهنية التي تفرزها الأحداث والتي تبدو في مفهومها العام أقرب إلى الوصف الذي قدمه الكاتب عن حالته إثر انخراطه في سلك التصوف: "... فلم أضل الطريق، ولم أنسها: إلا أنني كنت كالسكران أنظر إلى وجوه الناس فلا أراها على ما هي عليه، وإنما أراها كما يرى الإنسان نفسه في بيوت المرايا التي بعضها محذب وبعضها نصفه العلوي معتب ونصفه السفلي محذب» (20)...

ومن تجليات هذا التركيب الفني ذلك النمط من السخرية الذي يتناول آثارا أدبية أو شخصيات تاريخية وأسطورية بطريقة خاصة؛ وفي هذا الإطار برز (شعيب) كصورة معكوسة لعنترة وسيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي...، فقد صنع مذبة من "ذنب بقرة كثير الشعر، فوضع له يدا من خشب منجور مصبوغ كما كان يتخذها الناس للذاب وطرد الذباب، ثم لم يترك قطعة من المعدن إلا وجللها وخلط شعورها بخيوط من الحرير

18- الزاوية، ص 107.

19-

Paul Zumthor, Le masque et la lumière, p 33.

20- الزاوية، ص 153.

الملون وزينها بالريش وأشياء أخرى براقعة لماعة» (21) استعدادا لمواجهة أعداء الإسلام، إذ أن لهذه المذبة، حسب قوله، "أسارا عجيبة، منها أن من خرج إلى الجهاد، وهي في يده، ثم أشار بها إلى جهة العدو، فإن سحابا ينشأ، يعمي أبصار الكافرين ويكون نورا للمؤمنين، ومنها أن من أشار بها وكان حاملا لها لا يراه الأعداء، ومنها أنها تدفع كرب الحرارة وشدة البرد" (22)، لكننا نفاجا، في الأخير، بشعيب منحروا في جيش الاحتلال الإسباني بعد أن أعيته الحيلة لمقاومته «وقد جنح سلهامه الأزرق واستبدل بخيط الورب العمامة البيضاء» (23)، وهكذا تقتنص هذه القصة مفهوما محرفا للجهاد وتسخر منه وترسم ملامح شخصية تاريخية تتحول، رغم انفراسها في الواقع إلى شخصية روائية تمثل البطل - النقيض في مجتمع لم يعد فيه معنى للبطل إلا في بعدها الفنتازي.

يشتغل نص الزاوية حول ثلاثة محاور، فهو من جهة يتناول أحداثا تاريخية قريبة أو بعيدة تشير في مجملها إلى سقوط الدولة الإسلامية (ضياع الأندلس، احتلال اصطمبول، بغداد، دمشق، القاهرة، فاس، تطوان)، مشيرة استغراب المسلمين ودهشتهم وذهولهم في عالم عجائبي اختلّت فيه كل الموازين.

وفي مقابل ذلك تقوم (الزاوية) التي هي جزء من الواقع المشار إليه، وإن كانت بمعنى من المعاني، رؤية معينة له. ومن ثم فهي تبرز كمجال للخوارق التي لا يقبلها العقل ولكن يستجيب لها الواقع وتنعكس صورتها عليه، حتى كأن عالم العجائب لا يمكن أن يدرك إلا عبر عالم الخوارق.

ويتمثل المحور الثالث في الحكايات والقصص التي تخترق نص (الزاوية) متخذة مسارا غرائبيا ينسجم مع العالمين السابقين.

وهكذا يتداخل في هذه السيرة العجائبي والخرق والغرائبي على شكل بنيات دالة تعكس في مجملها ما يمكن أن يعتبر تاريخا للأوهام.

21- الزاوية ، ص 80.

22- الزاوية ، ص 82.

23- الزاوية ، ص 82.

ومن جهة أخرى إذا اعتبرنا الوعي السائد في (الزاوية) مركزاً لمجموعة من الدوائر المتداخلة بحيث تكون أصغرها هي الزاوية الحراقية التي تحولت إلى مستشفى، وبعدها دائرة أكثر اتساعاً تمثل تطوان تحت الاحتلال الإسباني، وبعدها دائرة ثالثة تحيل على المغرب تحت نير الاستعمار الفرنسي-الإسباني، ثم دائرة كبرى تشير إلى العالم الإسلامي وقد توزعته قوى الاستعمار الغربي، فإن تحديد المجموعة الثانية من البنيات الدالة يتم عند تقاطع الوعي السائد مع الدوائر المشار إليها في نقط ترمز للتدثر والاحتلال والاستسلام، وما إليها من المعاني التي تحيل على التحول - الزوال، لا على التحول - التجدد، وذلك ما يجعل بنية قيام الساعة ذات طابع حتمي في نظر فئات واسعة من الأشراف وأتباعهم.

وقد تمكن الكاتب من خلخلة هذه البنية الذهنية عن طريق تنويع الساردين : وهكذا يأتي قيام الساعة في (الزاوية) مستجيباً لمجموعة من الأحاديث والتفسير والأخبار على أساس أنه سيقترن بفتح المسلمين لمدينة (اصطمبول)، فيكون ذلك هو الصوت الأول في سياق السرد (التاريخي) - النبوءة. وبعده يتدخل ما يمكن أن نعتبره صوتاً ثانياً يعطي للسرد طابعاً إعلامياً ليخبر عن فتح المسلمين لإصطمبول في القرن الخامس عشر الميلادي؛ وبعدهما يقتحم صوت ثالث المجال السردى مردداً : "وطال الزمن دون أن تقوم الساعة" مكسراً بنكهة سخريته الهادئة سلسلة الأسانيد ومراجعها الفكرية.

ونفس التعددية السردية نجدها في وصف الكاتب لموقف بعض المغاربة من الاستعمار، إذ كانوا يرون في فناء الدنيا «راحة للناس من هذا الاستعباد الذي وقعوا فيه... فكانت الساعة وقيامها خير ما كانوا يرتاحون إليه لأنها ستنتهي العالم، وفي نهايته نهاية لاسترقاقهم واستعبادهم» وهكذا تقاطع الحقل الدلالي - الراحة بالحقل الدلالي - الاسترقاق، في نقطة وهمية ترمز إلى فناء العالم ونهاية الاستعمار.

إن نكهة السخرية هنا نابعة من صيغة السرد القائمة على ما يشبه تركيباً منطقياً صورياً يركز على عدم تطابق نتائج مع مقدماته.

وفي إطار التنويع السردى يتدخل الكاتب معلنا أن «العقلية المغربية لم تكن تدرجت في التطور حتى تعرف أن هذه خطوة في سبيل الرقي و العمران والحضارة» (24) فيكون صوته مناقضا للأصوات السابقة حاملا صورة جنينية للعمران مقابل الرؤية السائدة عن نهاية العالم.

إن نص (الزاوية) يرتبط، دون شك، بجنس السيرة الذاتية كتقليد أدبي عرف صيفا عديدة في العالم الإسلامي، بدءا من الغزالي (المنقذ من الضلال) مروراً بـ (خلدون) (التعريف)، وبعبد الرحمن التمارتي (الفوائد الجمّة) ... وغيرهم من الكتاب والفلاسفة الذين كانت تتمحور بعض إنتاجاتهم الأدبية حول (التعريف) الذي يرتبط بتوثيق أحداث عامة وأخصاً (الاعترافات) لا في معناها المسيحي، ولكن في مدلولها الإسلامي الذي يرتبط أساساً بمفهوم (التوبة).

ورغم أن إدراج نص الزاوية ضمن هذه النصوص ومثيلاتها قد يسمح بتحديد الثوابت والمتغيرات في هذا الجنس الأدبي خلال فترة معينة، فإنه لا يتيح ضبط خصوصية ذلك النص الذي يتموقع داخل إطار سوسيوثقافي متميز.

وبعبارة أخرى فإنه لا يمكننا، مثلاً، قراءة (الزاوية) في ضوء (الإصليت) رغم عناصر التشابه بينهما، ذلك أن «الإصليت سيرة ذاتية فعلاً، تحكي تاريخ حياة ابن أبي محلي، إلا أنها تحكيها ضمن مشروع مستقبلي» (25). بينما الزاوية تحكي حياة التهامي الوزاني ضمن موقف متأرجح بين الماضي والمستقبل.

من هنا كان الاستئناس في هذه المحاولة، بعناصر داخلية من صلب النص لفهم حركته وأشكال اشتغاله وألوان دلالاته ضمن الإطار الاجتماعي العام.

24- الزاوية .

25- انظر العرض الذي تقدم به الأستاذ عبد المجيد القنوري عند مناقشة رسالته حول (ابن أبي محلي ورحلته لأصليت) 25- 6- 1984- كلية الآداب الرباط .

ولا يتحدد ذلك الإطار في نظرنا إلا بالإشارة أولاً، إلى وضعية فئات من الأشراف ممن كانوا يستمدون نفوذهم وثروتهم خلال عدة قرون، من الزوايا التي كانت منشئة في جميع أنحاء المغرب، مرتكزة في الدرجة الأولى على المخزن وخادمة له رغم إعلان معارضتها في فترات محدودة إلى حد يمكن اعتبارها جزءاً لا يتجزأ من الجهاز المخزني نظراً للنفوذ الرمزي الذي كانت تتمتع به لدى كثير من القبائل (26).

كما تجدر الإشارة ثانياً إلى وضعية العائلة الوزانية التي كان لها ولزوايتها نفوذ مادي ومعنوي في مجموع شمال المغرب إلى أن تحول أحد رؤسائها عبد السلام الوزاني إلى محمي فرنسي ومتعاون مع المستعمر.

ولا يخفى ثالثاً، ما كان للاتصال بالمغرب من تأثير على تطوير البنيات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية بالمغرب. وهكذا تشكلت تدريجياً طبقة بورجوازية في الحواضر الكبرى شمل اهتمامها إلى جانب التجارة والعقار... الميدان الثقافي. ولم يحل النصف الثاني من العشرينات حتى أخذت الطلائع الأولى من المثقفين المنتمين إليها في قاس والرباط وسلا وتطوان... (27) تتخرج تنهاعاً. ولم تقض فترة وجيزة حتى شرعت في صياغة مشاريع إصلاحات ومطالب وتصدت في الوقت نفسه للطرقية التي كانت سائدة في كثير من الزوايا، كما عملت على تدشين مؤسسات جديدة، تعليمية وسياسة ملائمة للعصر.

إن (الزاوية) عندما تنقل مثل هذه الأحداث المتعلقة بالتعليم أو سقوط تطوان في يد الإسبان، وعندما تصف أشياء قيمة أو تافهة (الأثار التاريخية، أو مذهب...)، فإنها تحاول خلق شعور مستعاد (28)، تدشن تلك الأحداث والأشياء حضوره وتوثق دلالاته.

A. Laroui, Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain, Maspero, -26 1977.

27-انظر مجلة (أبحاث) ع 4-5-1984.

28- Pierre Danger, Sensation et objets dans le roman de Flaubert, Armand Colin, p 37.

والتهامي الوزاني، باعتباره وزاني النسب، حراقي الانتماء، فقيرا بالمعنيين الصوفي والطبقي، كتب سيرته تحت تأثير كل هذه العوامل التي ألحنا إليها، محاولا اتخاذ موقع خاص في حلبة الصراع بين القديم والجديد؛ ورغم نبرة الحنين إلى الماضي، فإن الإيقاع السائد في (الزاوية) يتجاوب بدرجات متفاوتة مع صوت الواقع.

إن الإنتاج الأدبي في المغرب، ما بين الثلاثينات والأربعينات، ممثلا في القصة القصيرة و السيرة الذاتية والسيرة الروائية، يعتبر بشكل من الأشكال محاولة للخروج عن شكل (المقال) الذي كانت له الهيمنة في الحقل الأدبي، وتجريب أجناس أخرى تمزج بين المعطى التاريخي أو الواقعي الخاص وعناصر تخيلية متنوعة في سبيل امتلاك أداة جديدة في مجال الكتابة، خارج طرق التعبير التقليدية التي لا تتيح في أغلب الأحيان، التعرف على أعماق الذات العامة أو الخاصة في خصبها وتناقضاتها.

ويمكن، بصفة عامة، أن نستخلص أيضا أن تكون الرواية المغربية قد ارتبط بأنماط تفكير معينة وجدلية الحركة السوسيو ثقافية وخاصة بعبارة تشكّل وعي إيديولوجي - استنطقي متأرجح بين قيم الماضي ومستلزمات الحاضر، متردد في الشروع في حوار صريح مع (الآخر).

II- المعلم علي :

ترتكز قراءة هذه الرواية للأستاذ ع. غلاب على مجموعة من القواعد التي ، نوجزها فيما يلي : إنها تنطلق من المبدأ الذي دأبت على الأخذ به بعض النظريات السردية في التمييز بين الكاتب الواقعي والكاتب المجرد ، باعتبار الثاني كما يقال : « يمثل المعنى العميق والدلالة الشاملة للعمل الأدبي » (1) ويقدم رؤيا للعالم قد تختلف عن تلك التي يتبناها نفس الكاتب خارج الإبداع.

ويقتضي اعتماد هذه القاعدة التحلي بكثير من الحبيطة في قراءة ع. غلاب الروائي ، انطلاقا من كتاباته التاريخية أو السياسية أو القانونية حيث كثيرا ما تتم المطابقة بين الروائي من جهة والمؤرخ أو السياسي أو القانوني ، من جهة ثانية ، وتصبح ، نتيجة لذلك ، بعض كتب غلاب ، مثل (الاستقلالية عقيدة ومذهب) - 1960 ، و (تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب) - 1976 ، و (الثقافة والفكر في مواجهة التحدي) - 1976 ، و (التطور الدستوري والنيابي بالمغرب) - 1978 ، ... وغيرها ، مدونات مرجعية لتأويل النصوص الروائية؛ ويؤدي ذلك ، بصفة عامة ، إلى تهميش التخيل ، بمختلف مكوناته ، والرمزي ، بتعدد دلالاته لحساب التاريخي والواقعي.

واعتماد هذه القاعدة لا ينفي وجود صوت الكاتب ضمن باقي الأصوات : أصوات الساردين والشخصيات ، دون هيمنة ، وإلا تحولت الرواية إلى مجموعة مقالات وتأملات وسلسلة من المشاهد الوصفية التي تعبر بصفة مباشرة عن آراء الكاتب ومواقفه الشخصية.

ولا يخفى أن كل قراءة للأعمال الروائية ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار استراتيجية الروائي كمنتج لخطاب تخيلي يتوجه به إلى متلقين وقراء مجردين ، متوسطا بتقنيات

عدة ليس أقلها (التعتيم) و (الناورة) اللذان قد يلجأ إليهما لدواعي فنية وإيديولوجية على السواء؛ وكثيرا ما ينساق القارئ الساذج كما يسميه (أمبرتو إيكو) (2) وراء الإشارات المباشرة التي كثيرا ما تغري بالمقارنة بين الرواية والتاريخ.

وترتبط القواعد المشار إليها بمبدأ أساسي يعتبر النصوص الروائية الحقيقية مجالا لتعدد الدلالات وتنوع الأفكار وصراع الاختيارات.

وإذا كان ع. غلاب ككاتب واقعي يؤمن بالالتزام الفكري والسياسي، ويدعو ويعمل من أجل أهداف وطنية وقومية، ضمن رسالة ثقافية وحضارية واضحة المعالم، فإن غلاب الكاتب المجرد قد يطرح أسئلة بطرق فنية غير مباشرة، في لحظة الإبداع، على بعض أنماط السلوك والممارسة، كما يمكن أن يدخل في جدل مع بعض المسلمات التي تؤطر منظومته الفكرية والسياسية.

تندرج (المعلم علي) فيما يسمى برواية (التمرس والتكون Apprentissage)، وما يتصل بهما من تمرن وقهن وتعلم؛ وهي، نتيجة لذلك، تقع في دائرة السيرة الروائية التي تقدم المراحل الأساسية من حياة شخصية متخيلة.

وإذا كانت الموضوعية النسبية من خصائص السرد في تقديمه لشخصيات لها موقع في التاريخ ومكانة في المجتمع، وإذا كان غياب تلك الموضوعية بصفة عامة، من أبرز سمات السيرة الذاتية، فإن رواية التمرس تفتح في تكوينها وتجنسها من السيرة والسيرة الذاتية على السواء، رغم اختراقها لميثاقهما معا وانخراطها أساسا في ميثاق التخيل.

وتحميل (المعلم علي) في محطاتها الكبرى على مفهوم التكون، يختلف مستوياته : مستوى التمهين بالمطحنة ودار الدبغ، ومعمل الزليج، ومعمل الصابون؛ مستوى التعلم، ويتعلق الأمر بالفرنسية التي كان (علي) كما يقول النص «يفقر فاه كأهله، كلما حدثوه بهذه اللغة التي لا يفهمها» (3)، والتي لم تمض إلا فترة وجيزة حتى

"أخذ ينطقها محرقة مضحكة في البداية، ولكنه أتقن النطق مع الزمن، وإن لم يكن يفهم إلا ما يتصل بأوامر الفنيين وصناعة الصابون" (4). وهناك مستوى ثالث للتمرس، يتجاوز المهني واللغوي، إنه التكون الإيديولوجي الذي جعل البطل عن طريق احتكاكه بالآخرين، يقترب من إدراك العلاقات المعقدة بين السياسي والنقابي، أي ينتقل تدريجياً وببطء من الوعي الواقعي إلى الوعي الممكن.

وحسب (لوكاش) (5) فإن رواية التمرس، بخلاف رواية المثالية أو رواية المجلاء الوهم الرومانسي، تركز على العمل والتأمل. وإذا كان العنصر الأول (العمل) كوسيلة لاكتساب مهارات يحتل مركزاً أساسياً في (المعلم علي)، فإن عنصر التأمل يبرز بشكل مضطرب نسبياً، رغم اعتبارنا لكل المواقف المتصلة ب (عدم الفهم) محاولات للتأمل.

ويتميز هذا الصنف الروائي، كما يرى بعض الدارسين (6) بتوفره على خاصية التحول التي توظف حياة الشخصية الرئيسية : تحول من الجهل إلى المعرفة، وفي مقدمتها معرفة الذات في علاقتها بالعالم، يوازيه تحول آخر من السلبية إلى الإيجابية والفعالية، وذلك ما تؤكد المراحل المتتابعة من حياة (علي).

إذا كانت (المعلم علي)، من حيث التجنس الأدبي، ذات صلة، كما أشرنا آنفاً، بالسيرة والسيرة الذاتية، فإن لها، من ناحية أخرى، نسيج تربطها، ظاهرياً بالقصة القصيرة؛ إذ من الممكن اعتبار كل مرحلة، على حدة من حياة (علي)، في المطبخ، ودار الدبغ، والخرازة، داخل النص، قصة قصيرة، تقدم شريحة حياتية ذات إيقاع خاص، يسودها انسحاق الفرد وغرفته، داخل الدوائر الاجتماعية المغلقة التي كان يعيش فيها؛ ولم يتم تجاوز مستوى علاقة التجاور بين هذه القصص إلى مستوى علاقة التفاعل، إلا عن طريق المكون الإيديولوجي، الذي ساعد على نقل الشخصيات من مستوى الانفعال، إلى مستوى الفعل، ومن رد الفعل الذاتي إلى الوعي الجماعي، ومن مناجاة الذات إلى

4- المعلم علي، ص 255.

5- لوكاش، نظرية الرواية، ترجمة الحسين سبحان، منشورات المثل، 1988، ص 130.

R.S. Suleiman, Roman à thèse, p 82.

إلى محاورة الآخر، ومن اجتراح الأوهام إلى الدخول في حلبة الصراع وما يرافقه من تعدد على مستوى الأصوات واللغات والرؤى؛ وهي كلها مكونات ساهمت في تحول القصصي القصير إلى روائي، وأصبح ما كان يعتبر بنيات سردية متجاوزة بنيات روائية صغرى داخل النص الروائي الأصل.

ومن منظور آخر يمكن قراءة (المعلم علي) كميتا نص، ليس بمعنى إنتاج خطابات حول النصوص، ولكن في إطار إضافاتها المتعددة لصيرورة تناقضاتها الخاصة (7). فهذه الرواية تحكي في الآن ذاته، عن مراحل تكون (علي) وأيضاً عن طرق اشتغالها النصي بين السيري والسيرذاتي والقصصي من جهة، والروائي، من جهة ثانية. إنها، بعبارة أخرى، تتحدث عن تكون (وطني) وعن تكون (جنس أدبي).

إذا كان الإيديولوجي قد ساهم في تكون الروائي، فإن الروائي بما يحفل به من إشارات ورموز وصور.. قد استطاع الإفلات من شرك الأطروحي المباشر، في مرحلة أولى، ونسفه عن طريق إيديولوجية مضادة في مرحلة ثانية.

فعلى مستوى التشكيل يبرز المعمار الروائي مكاناً متميزاً هو ضريح مولاي إدريس، مزينا، كما تقول الرواية، بالأعلام الخضراء المطرزة بخيوط الذهب، وقد رصعت جنباته بالشموع وقدمت على أعتابه الأموال والقرابين، إنه مكان مقدس تتجسد فيه لحظة من التاريخ وترتبط كل الأشياء، الماثلة فيه بمناطق معينة من الوعي، ويتحكم كفضاء نصي في باقي الفضاءات ويؤطر الشخص، رغم ما يبدو من حدوث تحول نحو مواقع أخرى جديدة : (الحزب ، النقابة).

هناك فضاءات تدخل مباشرة تحت دائرة القبة الخضراء وتقع تحت تأثيرها، متمثلة في عالم الحرف التقليدية.

ويوجد خارج جاذبية القبة معمل الصابون الفرنسي، بتنظيماته، وشخصه، ومشاريعه، وبارتباطه مباشرة بالغرب، أما المؤسسة الجديدة، السياسية - النقابية فتقع داخل - خارج تأثير جاذبية القبة : ذهنية وسلوك بعض الشخصيات؛ الانفتاح النسبي على الحداثة.

من هنا تأتي أهمية الفصلين المتعلقين بالموسم الإدريسي، لمساهمتها في تشكيل المعمار الروائي وتأثيره بدلالات لا يقدمها النص عن طريق السرد المباشر.

ومما يلاحظ أن تقنية التشكيل المعماري الروائي كانت مقرونة بعملية تقديم الشخص بطريقتين تقوم على التناظر : من جهة مولاي إدريس، صانع المدينة وبانيها، مول البلاد، مول القبة الخضراء، الصالح الذي يتقرب إليه : «لتروي السماء الأرض العطشى، ولنهطل الأمطار بفزارة...» (8)، وفي مقابله، وكامتداد له يبدو الفقيه عبد العزيز، بجديته ووقاره، وبالنور الذي يحيط به : «كضمير اختفى منه الجسد، وتضائل منه الصوت... احتواهما (علي والحياضي) بقوة غيبية ودوى في داخلها هدير منه، لم يكن صوتا، ولكنه كان هداية» (9).

لقد خلق السارد مسافة تفصله عن الفقيه عبد العزيز، وتمكن عن طريق تثبيت الصورة والموقف إلى نقله من موقع شخصية وطنية مثالية إلى موقع شخصية مهيمنة تتجاوز دور تأجيح الوعي إلى دور الوصي على الوعي. ورغم أنه كان يردد : «ما أحب أن أفرض عليكم قرارا ولكنني أحب أن تهتدوا إليه» (10)، فإنه كان كما قال عنه (علي) لصديقه (الحياضي) : «أنسيت حرصه (عبد العزيز) على ألا تقوم بعمل دون مشورته» (11).

كان سلوك عبد العزيز يواجه أحيانا بنوع، من التشكيك : ففي المشهد الذي أخبر فيه الجماعة التي كانت تتلقى تعليماته : «ستعقلكما (الإدارة) ولجنة النقابة... كما

8- المعلم علي، ص 140.

9- المعلم علي، ص 296.

10- المعلم علي، ص 308.

11- المعلم علي، ص 310.

ستعتقلنا نحن... وستطرد مآت العمال من عملهم، وسيعود الآلاف إلى عملهم تحت الضغط والإهانة» (12)، علق عبد الهادي «لم نكن نعرف أنك متنبئ» (13) وأضاف عبد الباقي : «الأمل ألا تكون مسيلمة» (14).

لقد وظفت الرواية أساليب التضخيم والتشويه، والتشكيك والسخرية المقنعة في نقدها غير المباشر للوثوقية التي كان يتسم بها خطاب عبد العزيز، ورغم عدم اختلافها إطلاقاً في المسألة الوطنية، فإنها عمدت إلى رفع الحجاب عن الجوانب السلبية في بعض أنماط الإدراك والتصور والسلوك.

تقدم (المعلم علي) رسالتها المباشرة من خلال شعارات وأفكار تدور حول الاستقلال الوطني والمطالب النقابية، ويمكن تلخيص أطروحتها المركزية في التأكيد على أن الاستقلال كهدف لا يمكن الحصول عليه إلا باتحاد الطبقة العاملة مع الطبقة البورجوازية المستنيرة في إطار وعي وطني يتجاوز الصراعات الطبقية.

وإذا كانت هذه الأطروحة قد تم إدراكها من طرف بعض الشخصيات الروائية، فإن تساؤلات بقيت مطروحة بدون أجوبة: فالنص يتحدث عن (المصالح) بصيغة مبهمّة على لسان عبد العزيز، وهو يشير أيضاً في عدة فصول إلى مواقف (علي) و(الحباني) المتسمة ب (عدم الفهم) التي تعني، حسب السياق، (عدم الاقتناع) بطروحات عبد العزيز، خاصة أن في تجربتهما مع المعلمين، وما عانيه منهم من عسف واستغلال، في المطحنة ودار الدبغ... ما جعلهما متشككين فيما يسمى بالمصالح. ونستنتج من التحليلات النصية الصغرى أن جل الفقرات التي تحيل على (عدم الفهم) في هذه الرواية، تدخل في إطار (وعي طبقي)، متميز عن (الوعي الوطني)، غير عميق، وغير مكتمل، ولكنه كان في طريق التبلور.

12- المعلم علي ، ص 394.

13- المعلم علي ، ص 395.

14- المعلم علي ، ص 395.

المرجعي والاستطريقي

الموجعي والإصتطقي

الغربة لعبد الله العروي ، لعبة النصيان
لمحمد برادة .

إذا كان الواقع والتاريخ ، يختلف تجلياتهما ، حاضرين ، بقوة في (الغربة) و (لعبة النسيان) ، من خلال الإشارات المتعددة لأحداث وشخصيات ومواقف سياسية وفكرية عرفها المغرب المعاصر، فإن عناصر أخرى متعددة ، من بينها التنسيب ، والانشطار والميتاحكي، ... ليست أقل حضورا منهما ، بل يمكن أن يقال إنها المكونات البنائية التي منحت الروایتين خصوصيتهما على مستوى الرؤية والتعبير .

1 «الغربة» (1) :

1- الشكل ، تقنية - مازق ؟

لاشك أن القارئ العربي الذي عرف العروي، عبر عطاءاته الفكرية التي طرحت أسئلة أساسية محرجة على الواقع العربي، من خلال تحليل بنياته السياسية والادولوجية، في محاولة خلخلة القيم الماضوية التقليدية، ينتظر جديدا عندما يقترن الاسم نفسه بالإنتاج الروائي، خاصة أن القارئ على بينة من مواقف العروي من الرواية العربية التي لم تخرج، في نظره، من إطار السيرة الذاتية والرتابة والتجريد، وعدم الدقة، لتصل إلى

1- عبد الله العروي ، الغربة ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ط 1، 1971.

مستوى الرواية الكلية الشاملة (2). وبالتأكيد فإن «الغربة» تمثل نقطة تحول في الكتابة الروائية بالمغرب، فبعد أن كان المضمون الوطني -السياسي - الاجتماعي مهيمنا وملهما، في آن واحد، لجّل الروائيين، أصبح الشكل هو نقطة الارتكاز التي دونها لا يتأتى ولوج فضاء الرواية، بمختلف أبعادها الايديولوجية والرمزية.

وقد أشار العروبي في «التنبيه» الذي وضعه في آخر روايته إلى هذه القضية، متسائلا «مرت سنوات على تاريخ الأحداث الموما إليها في هذا الكتاب، غيرت محيطنا وغيرتنا. وكان من الطبيعي أن تتغير كذلك، أشكال الوعي وصور التعبير. لا أدري هل بقي من جديد في وسائل السرد والتصوير المستعملة هنا أم أغرقها الزمن كلها في بحر التقليد» (3). ولاشك أن السنوات العشر الفاصلة بين كتابة النص، وتعديله (4) كفيّة بأن تحمّل الجديد قدما، غير أن ما يلاحظ هو أن التقنيات السردية المستعملة في «الغربة»، إذا كان قد أدركها القدم، نسبيا، في الأدب الغربي، فإنها ما زالت جديدة، بصفة عامة، بالنسبة للرواية المغربية.

حقا إن الحداثة في الرواية العربية المعاصرة تتجلى، في الدرجة الأولى، في عنايتها بالمعمار العام، وبالسرد على مستوى الأدوار والشخص، والنماذج واللغات والصيغ... إلا أن هذه العناية تبدو، أحيانا، متكلفة، بحيث يصبح الشكل «تنظيما أكثر مما يجب، وجافا وراضيا أكثر مما ينبغي» على حد تعبير «كارلوس لاينر» لكنه

2- ورد في كتاب الايديولوجيا العربية المعاصرة ، ص 25 :«ونادرا ما تحتوي رواية عربية أكثر من لغتين وفي أكثر الأحيان ، لا تكون الثانية سوى لغة متقطعة بهذا ما يفسر رتابة وتجريد وعدم دقة كثير من الاعمال العربية» .

وفي الصفحة 201، من نفس الكتاب «ما من احد حلم بعد سعدنا، برواية كلية شاملة».

3- الغربة ، ص 201.

4- يشير الكاتب في «التنبيه» ص 201 الى مايلي «كتبت القصة المنشورة هنا في خريف 1956، وكانت تحمل عنوان (على هامش الأحداث) ثم اعيدت صياغتها كليا في صيف 1958 وجزئيا سنة 1961، ثم تركت بعد ذلك على حالها ، أما الحوار فقد كتب سنة 1960 » ، ثم تحولت (القصة) الى (رواية) عندما نشرت مع (اليتيم).

لا يصل، في جميع الأحوال، في «الغربة» إلى المأزق الذي سجله بطرس الحلاق (5) ،
بجاذفة، بصدد «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم.

إن التقنيات التي وظفها العروي، في روايته، جد متنوعة، فنجتزئ منها تقنيتي
الانشطار (6) والتنسيب .

ففي «الغربة» يبرز محكي رئيسي يتكون من عدة مقاطع يتناول كل منها طورا
من أطوار العلاقة بين إدريس ومارية، ويعرض للتحويلات التي انتابت تلك العلاقة، من
الطفولة إلى الشباب، في حضان العائلة أو في المهجر.

وتتفرع، عن طريق الانشطار، عن هذا المحور الرئيسي، محكيات صغرى تدور
في فلكه :

هناك شعيب الذي «تعجب... أنه لم ير نفسه أبدا حين قبض عليه أو حكم عليه
أو يوم أعلن له المحامي بإصدار العفو.... والآن هاهو مع زوجته لا يعرف كيف يعيش
معها» (7)، وهناك قصة «الارة» التي تحكي عن تعلقها بشاب إسباني بلهجة يانسة :
«مكننا متحابين إلى أن تعكر ماء النهر... قرعت الطبول ونفر الناس وأنا تائهة غضة..
ولما وضعت الحرب أوزارها كنت بين الناس، حية ميتة.. كنت في عداد اللاجئيين، وما
فررت إلى أحد ولا فزعت إلى أحد، إنما علمت أن حياتي قد مرت على الهامش» (8) ،

5- بطرس الحلاق ، الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس، مجلة (الباحث) السورية، 1978،

6- الانشطار ، ترجمة مؤقتة لمقابلها في الفرنسية (La mise en abyme) الذي كان (فيكتور هيجو) أول
من تنبه إليه ، وبعده (أندري جيد) وآخرون، وقد ذكر هيجو في تعريف هذه التقنية التي لاحظها في مسرح
شكسبير مايلي : «أنه فعل مزيج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة غالى جانب العاصفة في المحيط
الاطلسي، هناك عاصفة أخرى في كأس الماء، راجع أيضا الرواية الجديدة (ريكاردو)

و Dallenbach (L) ل le récit spéculaire

7- الغربة .

8- الغربة.

وتلك قصة عمر ومريم تأتي على لسان مارية في جمل سريعة : « علمت فيما بعد أنه ارتقى بين أحضاني فاراً من مريم، رفيقته في السفر، التي قسا عليها بجواه الدائم : لست حراً » (9)، وتعتبر قصة المرأة التي قتلت زوجها « ليلة الزفاف خيفة أن تخيب آماله فيها » (10) من أكثر الانشطارات الحكائية إيجازاً.

يوجد في المستوى الثالث من السرد فيلم سينمائي يصف علاقات متعثرة بين رجل وامرأة على الشاطئ يتبادلان القبلات فيفاجئهما المطر ويتعبان، فتستسلم المرأة لنوم خفيف، وعندما تستيقظ لا تجد أثراً للرجل « ها هي تبحث عنه، طول الشاطئ وعرضه، وتعثر على أثر في الرمل، فتتبعه ويؤدي بها إلى ما وراء الأصواج، وهي الآن تقتحم وتؤم البحر العميق، بينما يعلوها قرطائرة نافورية » (11).

وفي المستوى الرابع من السرد يوظف الحلم كمنطلق نحو فضاء أرحب وأعمق: « رأت مارية نفسها قبل أن تنغمس في النوم، متكئة على النافذة الزجاجية، وأمامها شيخ شاحب الوجه مخضب الشارب. والمطر، خارج القطار، ساقط بغزارة... كان الشيخ يقلب الصفحات مبتسماً يتفحص الصور ولا يقرأ التعاليق، ولمحت مارية صورة امرأة محمرة الشفتين... تمد ذراعها، في هيئة استعطاف وفزع، تستجدي رقصة من جبار متسلط » (12).

وأخيراً هناك مستوى الحكيم الخامس الذي قفله أسطورة المولى شعيب، الولي الصالح الذي جاء من مراكش على ظهر سبع طيع ولم يقف أبداً على ضفة النهر، بل « حزن السبع على الرهوة ونزل العاشق التائه زائراً متعبداً ينادي من بعيد عائشة البحرية » (13).

ما هي ياترى وظيفة هذه الحكيمات الصغرى التي تتشعب وتنشطر عن محور الحكيم الرئيسي مشغلة، وفق قوانين التكرار والتكثيف والاستشراف بصفة عامة؟.

9- الغريبة .

10- الغريبة .

11- الغريبة .

12- الغريبة .

13- الغريبة .

إذا ما تجاوزنا وظيفة الإنارة التي تشير إليها بعض الدراسات النظرية، مركزة على الطابع الأطروحي للنص، فإن التفسير، وفق الوظيفة الجمالية، يطرح مسألة تلوين البنيات الحكائية وتنويعها، بينما تعتبر الوظيفة التكوينية أن المحكيات المنشطرة، داخل الرواية، بمثابة رحم لتكون النص، ويرى آخرون من زاوية مغايرة أن المحكي المتفرع عن الرحم الروائي الأصلي، صوت نبؤني يحكي عن المستقبل في صيغة الماضي، عن طريق الاستشراف.

وبرغم الأهمية القصوى لهذه الوظائف في الرواية عامة، فإن تقنية تشعب السرد وانشطاره، لاتتحدد وظيفتها إلا داخل كل نص روائي على حدة. ففي «الغربة»، مثلاً، نلاحظ أن هذه التقنية تتيح انفتاحاً على المحتمل الذي يمثل جزءاً لا يتجزأ من بنية المتخيل. وهكذا فإن قصة المرأة التي قتلت زوجها ليلة زفافها، تصور حالة قصوى، كان من الممكن أن تؤول إليها العلاقات، بين إدريس ومارية، وتقدم، في نفس الآن، موقفاً تلعب فيه المرأة دور شهرزاد معكوسا، ويصبح الرجل نقيض شهریار، بمنأى عن الصورة المترسخة، في الذاكرة العربية. وتمثل قصة «نيناء وفتى الأحلام» حالة مناقضة تسمى فيها المرأة نحو الرجل -الدفء- الطمأنينة- المتعة للتخلص من قبضة الشيخ-الزمن، الذي يحاول محاصرتها داخل مقصورة القطار. وفي هذا الإطار تلعب «نيناء» دور مارية معكوسا بحيث يصبح الهروب إلى باريس نوعاً من التعويض عن الاحباط، وسلوكا، بالمعنى الصوفي للكلمة، للبحث عن صورة مثالية لإدريس، وعن أنهاا العميق، بعيداً عن «العواطف التي تجذب الإنسان إلى هنا، الرعم». كما كان يردد عمر أمامها مراراً.

وتعتبر في هذا الإطار قصة شعيب وزوجته وجهاً آخر للتغير الذي لم يمس مجتمع البورجوازية الصغيرة المرتبطة بالغرب، وحده، بل حتى المجتمع التقليدي الذي اعتاد أن يقتدي في تفكيره وسلوكه بنموذج جاهز ثابت، لا يجوز الخروج عنه. وهكذا تلعب هذه القصة المنشطرة دور البنية الصغرى المناقضة والمكملة، في نفس الآن، لبنية الرواية.

وتأتي قصة عمر ومريم كإنارة لعلاقة عمر بمارية، من جهة، وكلقطة سريعة لشخصية عمر، باعتباره نقيض إدريس في الرواية من جهة ثانية.

وفي السياق نفسه تصبح (الارة) كما ألمعنا إلى ذلك آنفا، بمثابة (الشيخ) الذي يوجه مريده نحو السلوك الأقوم؛ وبذلك تتخذ قصة علاقتها مع الفتى الإسباني شكل التجربة - النموذج التي في ضوئها تقرأ مارية ماضيها وتحاول أن تحدد مسار مستقبلها.

إن هذه المحكيات المتشعبة تصبح، نتيجة لذلك، وفق تعبير «كولن ولسن» (14)، أشبه ما تكون بعدسات التصوير المقربة والمكبرة التي تساعد القارئ على استجلاء جزئيات الأحداث وأدق ملامح الشخصيات والغوص في الفضاء العام للرواية للإلمام بأبعادها الأسطورية.

ومما يلاحظ أن البناء الروائي القائم على الإنشطار يعرض المقاطع السردية للتوقف تارة والخلخلة تارة أخرى، بحيث تهدو الشذرات المتناثرة، عن فترات متقطعة، شبه حلقات متداخلة، لا تعكس حقبة تاريخية، بقدر ما تقدم صورة رمزية عن التاريخ من خلال أسطورة الواقع.

وهكذا يتجه السرد، نتيجة لذلك، في اتجاهين : اتجاه أفقي يواكب الحدث المتصل بالمحكي الرئيسي والمحكيات المتشعبة عنه، واتجاه عمودي يتوخى سهر ما وراء الحدث من دلالات رمزية. ويتقابل الاتجاهان أحيانا فتنعكس حركة الخط الحداثي الأفقي في مرآة الأسطورة التي تضبط اشتغال النص وتحدد معناه، في آن واحد.

يتمظهر التنسيب في «الغربة» على مستويات مختلفة : مستوى الأصوات السردية، مستوى الزمن، مستوى اللغة، مستوى الجنس الأدبي.

ففي المستوى الأول نلاحظ أن مختلف الأصوات السردية تتداخل في (الغربة) بدرجات متوازنة ومتجانسة، بحيث ينتج، في آن واحد، تنوع وتناسب، في وجهات النظر، مما يعطي للنص، من الناحية الفنية، بعدا بلاغيا يركز، أساسا، على جعل الجملة السردية، مرنة ومراوغة، لا تعكس الواقع، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، بقدر ما تلغمه وتطرحه كإشكالية.

ففي الفصل الأول من القسم الأول، مثلاً، نجد أساليب الحوار والمونولوج الداخلي والسرد تنجذب نحو دائرة الالتباس حيث يتواشج الحوار والمونولوج الداخلي، في بعض الفقرات، تواشجا يجعل الحوار «داخلياً» والمونولوج «حوارياً» فكان «الأنا» و«الآخر»، من خلال خطابهما، يبدوان في «تواصل- منقطع»، يطول كل شخصيات الرواية.

وتساهم «الرسالة» كصوت، داخلي، ذي طابع تشكيلي، وحوار من بعيد، في الحد من هيمنة النبرة الأحادية في النص الذي يحتل فيه الصوتان الجماعي والاديولوجي مكانة تمكنهما، في حدود معينة، من تحديد نسق الرواية ومعناها في آن واحد.

ويعتبر الصوت الأسطوري صدى بعيداً لكل الأصوات السردية السابقة، لأنه يمثل، في ذات الوقت، الأصل والتبع والمصدر الذي بدونه لا يمكن لمختلف الأصوات السردية أن توجد، إذ أنها بمثابة الصدى للحكمة القديمة التي تجسدها الأسطورة في تاريخ الثقافات.

وفي مستوى ثان يبرز عدم تقييد الكاتب بخطط زمني أحادي مستقيم وإصراره على المزج بين الأزمنة، بشكل يصعب معه، أحياناً، تحديد تاريخ بعض الوقائع، فتصبح وكأنها تنتمي للماضي-المستقبل، بصفة خاصة. إن التباساً ما، مقصوداً، يحدث على مستوى الزمن، بنفس القدر الذي يحدث فيه على مستوى السرد.

إن تداخل الأزمنة في فقرات سردية متجاورة، يتيح إمكانية تجنب الأحكام المطلقة، إيجاباً أو سلباً، على فترة تاريخية معينة، ويفسح المجال لتأمل صورة الماضي في مرآة الحاضر- المستقبل وصورة الحاضر في مرآة الماضي.

هناك زمانان أساسيان في الرواية، ما قبل الاستقلال وما بعد الاستقلال يؤطران الأحداث الروائية، بنسب مختلفة، ويمنحانها بعض معانيها، ولايتأتى ذلك إلا لأنهما زمانان غير صافيين : فما بعد الاستقلال ليس إلا صورة ما، لما قبل الاستقلال، ومن هنا يصبح «قبل» و«بعد» خاضعين بدورهما، لنسبية تطول الحقيقة التاريخية والأحداث المتخيلة على السواء.

في المستوى الثالث تتجلى الرواية كتعددية لغوية تعكس، على المستوى المعجمي والدلالي، عالماً يتداخل فيه الدارج والفصيح، والسوقي والشعري، والفلسفي والشعبي... وتبدو لغة التصوف كجسر يربط بين أشتات اللغات الأخرى، ويدمجها بطابعه الخاص، إذ أنها تتماهى مع الحوارات والمونولوجات والتأملات، لخلق نوع من المفارقة التي تقضي إلى سخرية مقنعة تمثل جوهر العمل الروائي. وهكذا يتبين، من خلال موازنة جزئية بين لغة التراث ولغة السياسة، مثلاً، أنهما يمتحان من معاني تؤول إلى الظاهر والباطن، والانتظار والتوكل وأوقات القبض وأوقات البسط، والتواكل، وتفتحان، بالتالي، على مستوى القيم الأولى، علاقة ملتبسة بين الشيخ والفقيه والزعيم.

ومن طبيعة هذا التوافق، غير المرتقب، أن يثير سخرية كامنة لاتنصب على بعض شخصيات الرواية وحدها، بل تتجاوزها لتمس القارئ والكاتب اللذين قد يكونان، دون وعي منهما، في دائرة الاضداد المتساكنة التي تعكس الأعماق، وتعبّر عن طريق الضمانر النحوية المعكوسة، عن «الأنا» و«الأنت» بضمير الغائب.

وتحتل المحاكاة الساخرة مكاناً بارزاً في «الغربة» التي تركز على تصوير الأسلوب الفلسفي المتفنيق، والأسلوب الفقهي المتمنطق : فهذا صديق إدريس أصيب بداء التجريد والافتراض، فلا ينفك يتحدث عن الحب مؤكداً أنه «لاوجود له، وأي عاطفة توجد وجوداً ملموساً إنما هي من أعمال القوة المفكرة، وهذه القوة لا توجد بالفعل عند الجميع، فلا بد من محرك يهذب العقول ويزكيها...» (15)، وتلك صورة فقيه مولع بالتخريج والتنميط وطرق الاعتراض يواصل في موضوع الحب : «أعيد النظر في كلامه هذا، وأرى فيه للاعتراض أوجهاً ثلاثة : الأول في التحديد...تحديد الحب بشكل الموجد المفقود، غلط وإلحاد. غلط، من جهة المنطق، لأن هذا التحديد ينطبق على أشياء كثيرة مختلفة، فأصبح هذا تعميماً لا تحديداً؛ وإلحاد في أن هذا الموجد المفقود هو من أحكام الله» (16).

15- الغربة .

16- الغربة .

ومما يلاحظ، في إطار النسبية أن «الغربة» تشتمل على ألوان من السرد المباشر وغير المباشر، عن طريق السارد أو الشخصيات، وعلى حوار مستقل في آخر الرواية. وإذا كان السرد، بصفة عامة، ينقل وقائع الماضي القريب والبعيد أو خلجات الشعور، فإن الحوار يقدم حضوراً مشهدياً، بحيث يمكن أن نقول إنه لا يحد من هيمنة السرد فحسب، بل يدخل ارتباطاً في بنية الأحداث، وملامح الشخصيات.

وهكذا تصبح الرواية مجالاً للصراع، على مستوى الأحداث والشخصيات والقيم والأساليب واللغات، ولعبة ساخرة، وانفتاحاً مستمراً يتيح، عند كل نهاية، بداية جديدة.

2- تيمة الغرب :

يمكن أن يقال إن تيمة «الغرب» تكاد تكون مستهلكة في الرواية العربية، إلا أن كل نص روائي يتناول ذلك الغرب، تحت ضغط أسئلة خاصة، يطرحها الواقع، خارج دائرة الأجوبة الجاهزة التي يقدمها تراث الماضي. وفي هذا الإطار تتموقع «الغربة» في نقطة التقاء الذات والتراث والغرب؛ وكل شخصياتها تتحرك في حوار أو جدل، في انسجام أو توتر، مع اللحظة الحضارية المتفردة الناتجة عن ذلك الالتقاء.

ففي الرواية صورة عن الغرب فعلاً، ولكن عن الشرق أيضاً، وعن المغرب، كجزء من الشرق الثقافي والحضاري وكجزء من الغرب الجغرافي والتاريخي.

وأول ما يواجهنا فيها صورة «الغرب-الاستعمار» الذي يكون خلفية للتاريخ وللنص المتخيل، الذي يحاول القبض على تلابيب ذلك التاريخ السرابي، وعلى الظلال النفسية التي يلقيها حواليد و على الأصداء الفكرية التي تغمر أجواءه.

الاستعمار يعادل القهر والاستعباد واحتقار الآخر، كما يتجلى، من خلال هذه الفقرة عن مركز الاعتقال، حيث يصبح الناس كما مهملاً، وينتصب القبطان كقوة غيبية متخفية تصدر الأوامر من وراء حجاب : « وبعد قليل دخل الحارس وجعل يركل الناس

ومعشي على سيقان النيام، بين صيحات الألم والاستنكار، فقام الجميع وتصافوا أمام الطاولة. نظر إليهم الضابط مقطبا « قل لهم إنهم محظوظون حيث صفح عليهم القبطان » (17).

الغرب يرتبط في الرواية، كذلك، بالحرب التي دمرت أحلام المجتمع والأفراد على السواء وليست «لارة» التي كانت «من أسرة تؤمن بالغرب وبحريته»، (18) إلا إحدى ضحايا تلك الحرب، عندما اندفعت مثل الآخرين «إلى الضجة والنار»، وضاع الحب، وإن لم يضع الأمل، وأصبحت في عداد اللاجئين. وتنعكس صورة الحرب في الفيلم السينمائي الذي يقدم في صلب الرواية: «ضجت القاعة بهممة محرك طائرة حربية، تحوم على شاطئ بحر. يسمع الضجيج ولا يرى للطائرة ظل، على الرمل المبلل. وتحت تل من التلال، رجل وامرأة يتعانقان، في قبلة فزع واستعطاف، لاقبلة طمأنينة وفرح. وعلى الماء المتبايض والرغوة المتطايرة والغصون اليابسة المتدحرجة، لا يسمع أي صدى لصوت إنساني» (19).

لم يصبح الغرب، في هذا السياق مرادفا للتطور والتسامح بل للخراب والتعصب، ومن ثم صار موضع تساؤل وتشكيك. واتضح ذلك أكثر، في تطبيق سياسته «التمدينية» التي وصف «يوليوس» نتائجها قائلا، «إني بلوت أشكالا وأشكالا من الإنسانية، ومرنت نفسي قبل أن أبحر إلى شواطئ الغير، وظننت أنني لن أتعجب أبدا مهما تكن الفوارق، وإذا بي أمام رجال اجتازوا في فقرهم الحد المعهود» (20). ويزداد الموقف اتضاحا عندما يصير المغرب مشهدا سياحيا للمتعة، ومادة للاحتكار، وذلك ما يؤكد يوليوس أيضا : «إني جئت إلى هذا البلد كمن جاء قبلي بدافع الذكرى والخيال... كلانا يستعمل هذا البلد كوسيلة» (21).

17- الغربة.

18- الغربة .

19- الغربة .

20- الغربة .

21- الغربة .

وفي هذا الإطار يبدو أن تفسير الموقف العام من الغرب، في الرواية، انطلاقاً فقط من سلوك مارية، وأنبهارها، ليس صحيحاً، لأن (الغربة) تلقي الضوء على الأحداث والمواقف، من زوايا مختلفة، على أساس تنوع في وجهات النظر. ولكي لا تتعجل في تحديد موقف مارية نفسها، يكفي أن نذكر وصفها، ممزجاً بصوت السارد، لذلك «الكاتب الشرقي النحيف الذي قيل له يوماً في بور سعيد، اذهب إلى عاصمة الدنيا تهتسم لك الحياة، فاستمع إلى المنادي ولبي النداء». وجاء إلى بلاد الشعر والهواجس، فاغرورقت عيناه ونحف جسمه، وكان حقاً معياراً المضروب عليهم في الدارين» (22).

إن الغرب في هذا النص الروائي جزء من بنية عامة، لا يفهم إلا داخلها، وفي علاقة مع باقي عناصرها، لكن ذلك الجزء له ديناميته الدلالية الخاصة التي لا تتوقف عند نقطة ثابتة، بل يتحدد مدلولها، عبر لحظات صيرورتها. وعلى هذا الأساس فإن الغرب ليس هو البديل للشرق، ولو مؤقتاً. بل العنصر الذي يتحدد به، ومعه، معنى النص الذي يتجلى، في رفض الغرب-الاستعمار ونهذ الماضي-الكتب الصفر، وإدانة الواقع-التخلف.

3- رمزية الفضاء والشخوس :

تؤطر المحكي الرئيسي والمحكيات التي تدور في فلكه، قصة موازية، تشتغل وفق إيقاع مخالف، وضمن ما يمكن أن يسمى بالمحكي المكاني الذي لا تكتمل دلالاته إلا بتحديد رمزية مكوناته. وفي هذا الإطار نلاحظ أن جل الأحداث في «الغربة» تدور قرب البحر، حتى في الحلم، وفي الفيلم السينمائي، ولا يكفي، على ما يبدو، تلمس تفسير لذلك الاهتمام، في ضوء حياة الكاتب وسيرته الخاصة.

منذ بداية الرواية يظهر إدريس، الشخصية الرئيسية، مسحوراً بالبحر، ولذلك عندما تبادر مارية بسؤاله : أما يزال البحر يجذبك؟ يجيبها : «إنه حقاً جذاب في تطلعه وطموحه» (23). من هنا صار البحر برموزه وأسراره، بمختلف معانيه، يحكي الرواية

بطريقته الخاصة إلى حد يمكن أن نقول معه، إنه ربما كان من الصعب الحصول على معرفة ما، في الموضوع، دون الاستئناس بقصة البحر أو الماء، عامة، داخل «الغربة».

وتسند للماء، في النص، عدة وظائف : منها وظيفته التطهيرية كما يتضح ذلك من هذه الفقرة الصغيرة : «ثم ينقلون الجثة.... ويصبون الماء على الأرض وتذهب حمرتها» (24).

وتتلون تلك الوظيفة بالطابع التعبدي عندما يقترن الماء بالمسجد، ويتجاوز ذلك الحد، ليصب في معناه الأول كمصدر للحياة : «تضرع أهر شعيب إلى ربه ألا يفارق بينهما إلا يخطط من الماء، يكون خيرا وسلاما على المسلمين» (25). وتتجلى وظيفة الانبعاث التي تلازم الماء، في فقرات كثيرة من الرواية، فيرمز حيننا للأمل، وحيننا آخر للمطامح التي لا تتحقق إلا بعد أن يتمكن البطل من أن يقطع «النهر ثلاث مرات والشياب ملفوفة على رأسه، أولا باستراحة، ثم بلا استراحة» (26)، ويضيف شعيب مخاطبا البطل : «عندئذ ستلمح فاطمة في قصرها المنيف» ويوضح الراوي بعد ذلك : «وهكذا فعل شعيب. علمه العوم وأظهره على سر الله المكنون» (27) وبذلك يخرج الماء من دائرة العناصر الطبيعية ليصبح قوة سحرية.

إن ورود الماء، في مظهراته المتعددة، من بحار وأنهار وحياض وسواق، أكثر من مائتي مرة في الرواية، مع ما يرمز إليه من خصب وحياة، ومعرفة، في الأساطير القديمة التي تؤكد على معاني التوالد والاستمرار والتجدد. يضيفي دلالة رمزية عميقة على (الغربة) التي تصبح، رغم العلامات السطحية، مؤشرا على ميلاد جديد في عالم جديد. وبعبارة أخرى فإنه إذا كان المحكي الرئيسي والمحكيات المتفرعة عنه، تطرح على المستوى

24- الغربة .

25- الغربة .

26- الغربة .

27- الغربة .

الأفقي تيمة الانتماء-الغربة، من خلال مارية ولارة ومريم... لكونها تعيش على تناقض بين المظهر والحقيقة : تنتمي لمجتمع وتعيش خارجه، تبذل جهدا للانخراط في المؤسسة السياسية-الاجتماعية، ولكنها تفشل في تحقيق ذلك الانخراط، إلى حد يصبح معه تهميش الذات نوعا من «الفداء» من أجل الحفاظ على حالة (البراءة) وتحقيق (الخلاص)، في عالم يسير نحو الانهيار «كل شيء إلى ضياع.. كل شيء إلى ضياع» (28)، فإنها من جانب آخر، تطرح على المستوى العمودي تيمة الوصال والأمل والحياة والبعث.

وتقنية الترميز هاته تستعمل أيضا في نقل شخوص الرواية من عالم الواقع إلى عالم الرمز، ومن جو التاريخ إلى فضاء الأسطورة، وهكذا يبدو شعيب في أعلى الرتبة.. والناصري في قلب المدينة وعناق الريح حليق الرأس.. ثلاثة أسماء، ثلاثة ألوان، ثلاث بقع، كانت في الماضي أشخاصا وأسماء «واليوم، بعد الإمعان والتأمل تجدها في ذاكرتك، وقد انطوى كل شيء في المدينة تحت لوائها» (29).

واعتمادا على هذا الأسلوب تصبح فاطمة فواطم، وعائشة عوانش : عائشة زوجة شعيب، وعائشة معشوقة المولى شعيب، وعائشة التي تختصر الأسماء والألقاب والأنساب في دلالتها العميقة التي ترمز إلى الحياة وتمثل نقطة أمل مشرقة في ظلام «الغربة».

إن الدلالة العامة التي تنقلها الرواية تتحدد، أساسا، وفق الاشتغال المزدوج لمختلف مكوناتها اللغوية والسردية والأسطورية التي تركز على التقابل والتجاور، بين بنية الموت التي تنتمي للماضي وبنية الانبعاث التي تحدد آفاق المستقبل .

II - «لعبة النسيان» :

لا يستطيع الباحث تحليل هذه الرواية دون وضعها في الإطارين الفكري والأدبي لكتابتها الذي تميز، منذ الستينات بنزعته التحديثية وبرؤيته الجريئة لموقع الأدب ووظيفته. وإذا كانت مجموعة «سلخ الجلد» 1979، تؤرخ لمرحلة مشرعة على كتابة تستمد نسفها من الواقع متدثرا بالعجائبي والسخرية وكان وقعها إيجابيا ، بصفة عامة، على مستوى التلقي، فإن الانتقال من النقد إلى الرواية متمثلا في «لعبة النسيان» (1) خلق نوعا من الاندهاش لدى بعض النقاد المغاربة الذين قرأوا هذه الرواية كنوع من التنظير أكثر منها نصا روائيا بكل معنى الكلمة. وما أن التصور الأولي للعمل الأدبي يتحكم في قراءة ذلك العمل، كما هو معروف، فقد كان الموقف الناتج عن ذلك التصور متسما بمجانبية الموضوعية ومجافاتها، خاصة إذا علمنا أن المتن الروائي المغربي، بصفة عامة، يحفل بهذه الأصناف من التداخل بين السردى والنظري المواكب الذي يتيح انفتاح النص وتنوع مكوناته.

واعتبرت «لعبة النسيان» حيناً آخر، سيرة ذاتية تنغلق على المحيط الضيق لكتابتها، ورأيت شخصيا في فترة معينة «أنها تتأرجع في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية» (2)؛ لكن بدا لي بعد قراءتها من جديد، أنها لا تختلف عن جل الروايات المغربية، حتى لانقول العالمية في انطلاقها من التجربة الشخصية، ومن موقع الذات للإطلال على الواقع بعوامله، وشخصه، لتبني فضاءها الروائي الخاص. ونرى، في هذا الصدد مع (ن.فراي) أن العبور من السيرة الذاتية إلى الرواية «يتم ضمن مراحل انتقالية لا يمكن الإحساس بها. وجل السير الذاتية توحى بها طاقة خلاقة، وبالتالي تخيلية تدفع الكاتب ألا يحتفظ من حوادث وتجارب حياته إلا بما يمكن أن يدخل في تشييد نموذج متين» (3).

1- محمد براءة ، دار الامان ، الرباط 1987.

2- أحمد البيوري

La recherche littéraire, in la Grande Encyclopédie du Maroc
Arts et Traditions, VI, 1987.

3- N.Fry , Anatomie de la critique, trad de l'anglais par Guy Durand, Gallimard 1969, p307.

وإذا كانت (لعبة النسيان) تحيل بشكل واضح، وأحياناً مباشر على وقائع في حياة الكاتب عاشها وتأثر بها، تتعلق بالأشخاص والزمن والمكان، فإن طريقة استثمار هذه المكونات السيرة ذاتية داخل النص، هو الذي نقلها من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي؛ وذلك ما سنسطلع بتوضيحه من خلال تحليل موقع ووظيفة بعض الشخص، والفضاء، والتعددية اللغوية.

من الشخصيات البارزة في النص الروائي (للا غالية)، أم السارد المشارك التي تهيمن ب (غياها)؛ ففي الصفحة الأولى نقرأ في «مشروع بداية أول: «منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي، وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر، ويهيلون عليها التراب، وأصوات الفقيه ترتفع فجأة، عن سابق مستواها، لتصاحب العملية الأخيرة: «تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير» (4) لكن عن طريق الاسترجاع تنقلص تدريجياً دائرة الغياب، لتحل محلها دائرة حضور الأم التي «لا تكف عن الحركة: تجلج الأواني، تذوق الطاجين، تغسل الزليج وترفو الشياح» (5) وهكذا تتكفل (اللغة) ببعثها عبر تقديم شريط حي عن أعمالها وأقوالها وأفكارها ومشاعرها ومواقفها متحدية (الموت). وهذا التشخيص اللغوي يقوم بدور هام، من خلال تنوع سجلات التعبير «الدراري تعطلو، فانت لحدشر، عندك يكونو مشاو يلعبو الكرة ونسولي الخبز في الفرن» (6). فمن خلال هذه التلوينات اللهجية التي تبدو في اللشغة ونبرة الصوت وإيقاع الكلمات تستعيد (الأم) صورتها الأولى إلى حد يمكننا أن نقول مع (ريفاتير) «إن التشخيص يخلق الشيء المشخص... وليس القاري بحاجة إلى الرجوع لتجربته الحقيقية بل يكفيه ليفهم ويرى أن يرجع إلى السنن اللغوي» (7).

4- الرواية، ص 7.

5- الرواية، ص 8.

6- الرواية، ص 9.

7-

فيموت الأم ينتهي (التاريخ) ويتشخيصها، بالطريقة التي ألمحنا إليها، وخاصة عبر الحوارات الدالة المتفردة، تبتدئ الرواية، خاصة عندما تصبح «للا الغالية» فاعلة في دائرة الحكمي، تعطيه من خلال أقوالها نكهة السخرية، التي تطبع الخطاب الروائي كله، وتزيل عنه غشاوة الرصانة. «العيالات باركا ماتحكو ما بين فخادكم... الشمس راها فوسط الدار» (8).

بعد إبرازنا للأم كذات لقوية، يمكن، عند التقدم في التحليل، التعرف عليها أيضا من خلال التخيل والرمزي. فرغم أن السارد المشارك يحذرنا من الوقوع في شرك (فرويد): «ما معنى أن تكون لنا أم؟ أجب من غير أن تلجأ إلى فرويد» (9)، فإننا مؤقتا، سنستأنس ببعض قواعد التحليل الفرويدي للإقالات منه بعد ذلك؛ ومن هذه القواعد: «أن العلاقة بين الإبن والبنات من جهة، والديهما من جهة ثانية، لا تخلو من عناصر جنسية. إنهما يضعان والديهما، وخاصة أحدهما، كموضوع للرغبة. الإبن يرغب في أن يحتل مكان الأب والبنات ترغب في أن تحتل مكان الأم» (10)، لكن السارد المشارك، في هذه الرواية، لم يعرف الأب، لأنه مات وهو في الثانية من عمره: وبانتفاء دواعي الصراع، ويموت الأم بعد ذلك، تأتي عملية الإغلاء والتصعيد المتمثلة في (هذه القدرة لإيجاد تبادل بين هدف في أصله جنسي، وهدف آخر، غير جنسي، ولكن له صلة بالأول) (11)، ويواجه القارئ، في هذه المرحلة، السارد المشارك، في محاولاته لاستعادة صورة الأم عبر الأحلام وأحلام اليقظة والصور الشعرية، وكأنه لم يعد مرتبطا بالواقع الروائي، بل بشظايا متذرية لذلك الواقع، تتمثل لا في الأشياء، ولكن في الكلمات التي تؤثث فضاء النص باعتباره (حلما مركبا) للاستيهامات التي تدور حول الأم: «أغمض الجفنين متصيدا ملامحها. سديم تذكر غائم القسمات، تتوسطه امرأة هشة الجمال. دقت تقاطيع وجهها واستدارت. جسدها حي كأنه طيف نوراني... غير أنها مع ذلك امرأة أكثر

8- الرواية، ص 13.

9- الرواية، ص 140.

-10

Freud (S), Cinq leçons sur la psychanalyse, trad Le Lay, Payot 1966.

11- المرجع السابق.

جسمانية... امرأة تنبش الرغبة، الشهوة الغافية وتحيلها حية تزحف على قدمين» (12)، ويتكرر ذكر الرغبة بصدد الحديث عن الأم في فقرات كثيرة: «ووجهك أينما لاح بمنحني الزهو ويوقظ الكوامن فأشتهي كل العالم مرة واحدة وتنيجس الرغبة الملتبسة» (13)، لكن ذلك الالتباس سينقشع في الحين: «أذكر الطفولة، فأذكر الشباب، وأذكر المراهقة، فأذكر مصات الرضاع، وملامسة حلمة الأم وحلمة العشيقة» (14). وهذا التطابق بين الأم ويدلالتها العشيقة لا يتم في أغلب الأحيان إلا في النص - الحلم لا في الواقع الروائي، عند منطقة الشعور حيث تسود سلطة القوانين الاجتماعية ويكبح صوت الأنا الأعلى، صوت الرغبة.

وينتهي هذا المحكي حول «الأم» بملاساته والتباساته بالانتقال من المتخيل (النص-الحلم) إلى المستوى الرمزي، حيث اللحظة البدنية والجذور العميقة للذات: «هي هنا كانت كالجزر الضارب في أعماق التربة، لاتزعزع عواصف، ولاتطاله أعاصير. سامق ومتمد وجودها تسرب إلى ما بين المسام، ليذكرني، كلما غفلت أن شعلته المحرقة لاتخبو، كالحنين إلى الوطن، كالشوق إلى تربة مسقط رأسي، وكأهازيج الشعر الكامنة في الوجنان» (15).

وهكذا، انطلاقاً من الصورة النووية «الأم» ومن التشكلات الدلالية المتولدة عنها، أمكن عن طريق تجاوز البعد التعاقبي للأحداث، ضبط البعد التشكيلي الذي يغطي ما يمكن أن نسميه كذلك «البنية الدلالية الكبرى» (16) التي نقلت النص من مستوى السيري والسيرداتي، إلى مستوى المتخيل والرمزي، ليس في إطار الحلم - النص وحده، كما يقول (بيلمان) ولكن أيضاً، وفي الدرجة الأولى في إطار النص - الحلم، كما يتضح من التحليل السابق.

12- الرواية ، ص 139.

13- الرواية ، ص 14.

14- الرواية ، ص 14.

15- الرواية ، ص 140.

16-

وفي مستوى آخر تزخر «لعبة النسيان» بالمحافل السردية : هناك مجموعة من الرواة على رأسهم راوي الرواة، وشخص تتسلم من حين لآخر زمام السرد، فينتج عن ذلك تعدد الضمائر النحوية وتنوع وجهات النظر وتضاربها ويزور طابع النسبية الذي يصبح صفة ملازمة للأفكار والمواقف؛ ثم نجد المؤلف نفسه يدخل في حوار مع السارد الرئيسي فيتحول، نتيجة لذلك، إلى شخصية روائية، إلى صوت سردي بين باقي الأصوات. ويتم ذلك الحوار في إطار الاختلاف، وحتى عندما يبرز ظاهريا نوعا من التطابق، فإنه يكون منظويا على عناصر تمت إلى السخرية بصلة : ففي الحوار بين راوي الرواة والمؤلف، الذي أعياه إقناع محاوره، توجه إليه قائلا : «طيب لنترك هذا جانباً، لكن لا تظن أن استحضار ما يقال عن نشاط فتياتنا في الخليج وبعض دول أوروبا مؤشر يستحق الإثبات. أظنك لا تجهل دور فتياتنا في مجال التسرية عن الذين يعانون من الوحدة ويطلبون اللهو والمتعة العابرة. وفي ذلك تعزيز لرصيدنا من العملة الأجنبية، فضلا عن أنه نوع من الحل لمشكلة البطالة» (17) فاقتراس مفردات من معجم السلطة (رصيد العملة الصعبة مشكلة البطالة) ونقلها من سياقها الاقتصادي والاجتماعي إلى سياق التسرية والشهوة، يخلق تلك الفجوة اللغوية والنفسية التي منها تنبع السخرية كموقف من العالم وكروية له.

وفي مستوى ثالث تقدم «لعبة النسيان» سيفسفا لغوية ليست ذات طابع ترصيعي فحسب بل تتمثل وظيفتها في إبراز أنواع التداخل والجدل بين مختلف عناصرها.

وإذا كانت العربية الفصحى هي المؤطرة للنص، والمدشنة للبداية، والمعلنة عن النهاية، فإنها كذلك لغة الهواجس والتأملات والتوجسات، ترتقي بإيقاعاتها، في بعض الفقرات، إلى مستوى التعبير الشعري.

وهناك مستوى ثان للفصحى في النص يتمثل في الآيات القرآنية التي كثيرا ما يقترن ورودها بالجنائز المتكررة؛ وتوجد مصاحبة لها لغة الأذكار، ولغة الوداع الأخير:

«سبحان ذي الملك والملوك سبحان ذي العزة والجبروت سبحان الحي الذي لا يموت سبح، قدوس رب الملائكة والروح» (18)، كما لمجد فصحي أخرى يمثلها الخطاب الرسمي بطقوسه المقامية ومعجمه العتيق.

في مواجهة هذا المستوى التعبيري الفصيح، هناك الدارجة الفاسية، لغة القنج والدلال والأحلام والشهوة؛ وبجانبها لغة (سي ابراهيم) بنكهتها الخاصة، وحدتها ونبرتها المتميزة وقاموسها المتنوع.

وليس من الغريب، عندما تقدم هذه اللغات جميعها متجاورة ينعكس بعضها في مرايا البعض الآخر، أن يسود النص إيقاع خاص، ناتج عن التوتر الذي يسود الأنساق والقيم التي تعبر عنها. ويتحدد هذا الإيقاع الخاص، حسب (باختين) في نبرته الساخرة، ذلك «أن اللعب المتعدد الأشكال يحدود الخطابات واللغات والمنظورات يعتبر أحد أهم سمات الخطاب الساخر» (19).

وإذا انتقلنا إلى الفضاء الروائي، وجدنا ذلك الوصف الدقيق والمحكم الذي تمثل الدار نموذج الناصع. وهو وصف جعل اللغة، إن صح التعبير، تأخذ شكلا هندسيا، والدار تتحول إلى لغة : من الزقاق إلى باب مولاي إدريس، فالنجارين، فالرصيف، ثم العطارين، حيث يوجد باب الدار الكبير الأول، وبعده الدرج، فالباب الثاني، وبعده السطوان الثاني، ثم الباب الثالث. وبعده العتبة، فالسواري، ففناء الدار، حيث تتوزع الغرف.

ثلاث غرف كبيرة ورابعة صغيرة. وعلى المستوى الهندسي العام : وهناك سفلي وصقلبية وفوقي ومصرية وروا... «إنها بلاغة تموضع الأشياء» (20) كما سمتها (فرانسواز رسوم كيون). وإذا كانت الإحالات الدقيقة لا تخلق، حسب نفس الباحثة، شعورا بالوحشة

18 - الرواية ، ص 27.

19 -

20 -

Bakhtine (M), Esthétique, p 129.

Françoise Van Roussum-Guyon, Critique du roman, Gallimard, 1970, p.59.

لدى قارئ رواية (التحول) للكاتب (م.بيتور) لأنها تحميلنا على وضع «وجد كل منا، في يوم من الأيام نفسه فيه» فعلى العكس من ذلك فإن قارئ (لعبة النسيان) الذي ليس من الضروري أن يكون قد عاش أو تعرف مباشرة، على مثل تلك الدار الفاسية، يشعر بالوحشة خاصة عندما يتتبع التفاصيل المتصلة بالأبواب الثلاثة التي يفضي بعضها إلى بعض، والتي تذكرنا بنماذج من (ألف ليلة وليلة) حيث لا يتم الوصول إلى الكنز إلا بعد اختراق عدد من الأبواب والممرات والمتاهات. غير أن ما يحد من هذه الوحشة بل ويكاد يلغيها، هو حضور الأم (الكنز)، كعلامة إنسانية مشرقة دافئة وسط عالم الأشياء والأشكال. من هنا طابعها الرمزي، بل والأسطوري من منظور دلالة الفضاء العتيق: «في هذه الدار أشياء كثيرة، لكن أهم ما فيها الأم» (22).

في تواز مع هذه التحليلات، نود أن نشير إلى نقطتين ثانويتين: تتعلق الأولى بالصورة النووية (لعبة) التي نتعرف عليها بدءاً في العنوان، مرتبطة بالنسيان ثم يتدرج النص، في تقديمها في سياقات مختلفة: فمن لعبة التهريب إلى لعبة التخفية، فلعبة التذكر. وإذا كان الأمل معقوداً على أن اللعبة لن تنتهي، فإننا نواجه في آخر جملة من الرواية: لحظة بدئية لكن لعبتها لن تدوم طويلاً» (23).

وهذا يظهر أن الصورة النووية لم تتعدد على شكل مسار سردي انشطاري بل توقعت، في حقول صورية، لتكون من خلال تكرارها في سياقات مختلفة، ما يمكن أن نطلق عليه محكي الصورة النووية الذي يلتقي بالمحكي الرئيسي الذي يقوم على اللعبة كقاعدة اجتماعية، وكنظام للكتابة يتميز بعدم البراءة وبالنبوة الساخرة، ويتكسر أفق الانتظار، انطلاقاً من العنوان الذي يروم ب (لعبة النسيان) فيما يقدم النص النقيض: (لعبة الاسترجاع).

21- نفس المرجع .

22- الرواية ، ص 8.

23- الرواية، ص 149.

وفي نقطة ثانية تتعلق بلعبة لم نشر إليها سابقا : إنها لعبة الألوان، وخاصة الأبيض والأسود ، التي تمثل مجال الصراع الذي يعيشه البطل بين الماضي والحاضر، بين المثل وإرغامات المعيش. وتلتقي نهاية هذه اللعبة على مستوى الألوان بنهاية اللعبة على المستوى الروائي، في محاولة اقتناص اللحظة البدئية خارج ثنائية الأسود والأبيض، الواقع والحلم.

لا شعور النص

لا شعور النص

**المرأة والوردة لمحمد زفزاف ، بدر زمانه لمبارك
ربيع ، اشتباكات للأمين الخليلي**

يحيل التحليل النفسي على مفاهيم وتقنيات واتجاهات متعشبة، من بين أهدافها دراسة الميكانيزمات التي من خلالها ، يتم التعبير عن الرغبة اللا شعورية، بينما يمكن تقديم تعريف للنص ، وبصفة مؤقتة ومحدودة ، بأنه بناء لغوي يتمظهر داخل سلسلة تركيبية ودلالية متعددة المسارات والمستويات .

ولسنا هنا بصدد رصد تطبيقات التحليل النفسي على الانتاج الأدبي ، عند (فرويد) و (ش . مورون) و (بيلمان نويل) كمحطات أساسية ، ولكننا سنحاول تعميق مقارنة بدأناها ، جزئيا ، عند دراستنا ، منذ سنوات ، لرواية (المرأة والوردة) وذلك بتطبيق بعض المفاهيم الاجرائية للتحليل النفسي في مجال السرديات ، من أهمها تلك التي قدمها (فرويد) في نظريته الثانية حول الجهاز النفسي ابتداء من 1923 لمحاولة الاجابة عن بعض الأسئلة المتعلقة باللا شعور، مقترحا التمييز في الشخصية بين : الهو والأنا ، والأنا الأعلى . كما تمت الاستفادة ، مع بعض التصرف، في آن واحد من إضافات (بيلمان نويل) ومن البحث الذي أنجزه (ك بيرلوت G. Brulotte) (1) في الربط بين مستويات الشخصية ومحافل السرد .

واستنتجنا، بعد التحليل ، ان (الهو) و (الأنا) و (الأنا الأعلى) أصوات سرديّة تتمظهر في النص الروائي ، من خلال المواجهة بين مبدأي الواقع والرغبة في (المرأة والوردة) و (اشتباكات) ، وبين الأسطورة والأيديولوجيا في (بدر زمان)، علما بأن الحلم يكاد يصير جزءاً من واقع خرافي في الرواية الثانية .

1 - المرأة والوردة ، (1)

يجدرنا بنا في البداية أن نحدد الجنس السردى الذي تنتمي إليه (المرأة والوردة) من خلال الإشارة إلى خاصيتين تتميز بهما الكتابة الروائية ، وهما ، من جهة ضرورة عرض شخصيات وأحداث متعددة ووجهات نظر متباينة (2) ، ومن جهة ثانية ، توفير حد أدنى من الفضاء النصي للتمكن من تصوير الملامح الجزئية والمواقف العامة ومعاور الصراع على المستويين الداخلي والخارجي .

ويبدو في ضوء ما سبق ، أن هذه الرواية لا تتوفر على الخاصية الأولى لأنها تركز ، بصفة أساسية ، على نماذج بشرية متماثلة في خططها وأفكارها : فالشخصية الساردة ، (جورج) و (الآن) ، و (سوز) .. بل حتى الشرطي والقاضي والأساتذة والطلبة تحركهم جميعا ، بدرجات متفاوتة ، دوافع مشتركة ، ويعملون بطرق مختلفة للوصول الى أهداف متقاربة ، كما أن (المرأة والوردة) لا تتوفر على الخاصية الثانية ، لأن صغر حجمها جعلها أقرب من حيث الشكل إلى الرواية القصيرة التي « تقدم شخصية رئيسية وتنتقد موقفا أخلاقيا ، وتختلف عن الرواية اختلافا بسيط عن المعتقد ، غير أن بساطتها لا تكمن في دور سريع وعنيف ... إذ من الممكن أن تعرض حياة كاملة شريطة أن تلقى أعضاء كاشفة على الشخصية الرئيسية » (3) .

ومن ناحية أخرى ، فهذه الرواية تطرح إشكالية تتمثل في تحديد الميثاق السردى للنص عن طريق ضبط العلاقة بين الكاتب والشخصية الساردة .

فمن المسلم به أن البطل والشخصيات الثانوية والسارد ، والفضاء الروائي ومجموع الأفكار المتداولة داخل النص من إبداع الكاتب اعتمادا على معرفته وتجربته وملاحظاته

1- محمد زفزاف ، المرأة والوردة ، الشركة العربية للناشرين المتحدين ، ط 2 - 1981 .

2- Michel Raymond, Crise du roman, Paris, ed Corti, 1968, p 150.

3- نفس المرجع ، ص 150-151.

من جهة ، وعلى قوة خياله من جهة ثانية ، وفي هذه النقطة تبرز الخاصية الأساسية للعمل الروائي والمتتمثلة في الانطلاق من الواقع ، وتجاوزته مع القدرة علي الإيهام بواقعيته.

وفي (المرأة والوردة) تبدو الشخصية الساردة صورة للكاتب الذي كثيرا ما يحاول اقناعنا ، من حين لآخر، بأن كل ما حكاه يتصل بحياته الخاصة : شاب بوهيمي طالب سابقا ، ناغم على أساتذته ، تطابق صورته علي غلاف الرواية صورة البطل في الرواية . غير أن ما ينبغي ملاحظته هو أن عملية الإبداع الروائي، تقتضي حذفاً وتعديلاً وإضافة وتغييراً وتلويحاً خاصاً لمكونات النص، وهي عمليات تخلق حتما مسافة شاسعة تفصل بين الكاتب والشخصية الساردة . وفي هذا الإطار، يرى (ديتشيس) أن «النظرة التي تقول إن الأدب تعبير عن الذات خاص بسيط، وأنه نقل للمشاعر والتجارب الشخصية إنما هي نظرة جلية الخطأ . حتى حيث تكون العلاقة بين الأثر الأدبي وحياة صاحبه وثيقة فليس لأحد أن يقول في تفسير ذلك إن الأثر الأدبي محض نسخة من الحياة ؛ فالأثر الأدبي قد يجسد «حلم» الأديب ، لا واقع حياته أوقد يكون «النقيض» الذي يختفي وراء شخصه الحقيقي ، أو قد يكون صورة عن الحياة التي يريد أن يهرب من نطاقها » (4).

على مستوى البناء السردي تتسم هذه الرواية بالعفوية والتوتر وغيرها من الخصائص التي تعطي للأحداث إيقاعاً خاصاً. وأول ما يلاحظ بهذا الصدد اعتمادها طريقة الحكيم الشعبي الذي يركز على التوجه مباشرة إلى المسرود له ، ومزج ذلك بالموعظة والإيهام بوجود تفاهم بين محفلي الإرسال والتلقي ، وبالتأكيد على حميمية العلاقة بينهما ، وهذا كله يوفر للرواية دينامية داخلية تتمثل في حيوية السرد والحوار وتداخلهما.

كما يتميز السرد في هذه الرواية بوجود ساردين : السارد الثاني ينقل حديث الأول الذي يحكي عن تجربته وفلسفته في الحياة : عن أوروبا والمغرب ، عن المرأة

4- ديفيد ديتشيس د ، مناهج النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف نجم احسان عباس ، دار صابر ، بيروت ، 1967، ص 501.

والحشيش... ولا يتدخل نفس السارد الثاني ، في الفصل الأول من الرواية ، إلا في مواقف معينة للتقديم « روى محدثي في زمن غابر ما يأتي » (5) أو للإشارة إلى حدث طارئ : « وعندما وصل محدثي إلى هذا الحد سقط أرضاً » (6) ، أو لوصف حركاته : « يصفع الفراغ (...) يضحك » (7) ، ثم أخيراً عندما يتسلم زمام السرد بصفة مباشرة معلنا عن ذلك بالانتقال تدريجياً من ضمير الغائب : « ثم توقف محدثي » (8) إلى ضمير المتكلم الذي يمنحه سلطة الجمع بين وضعيتي السرد والمشاركة في الأحداث .

ونلاحظ أحيانا أن السرد يوظف طريقة العرض السينمائي البطيء ، كما يتضح من هذه الفقرة : « صمتنا ، وأحكمت شد خصري بقوة . وعندما لم أفعل مثلها ، انسحبت قليلا ، وأمسكت بذراعي ، وضعتها خلف خصرها ، فهمت إذ ذاك ماذا كانت تعني . تركت يدي راقدة فوق خصرها ، ثم أمسكت ثوبها وشعرت أن تحتته جسدا دافئا راغبا في الانتعاش . تركت الثوب ينزلق من بين أصابعي ، ارتعشت . وافقت على الانحدار إلى تحت » (9) .

إن حيوية المشهد نابعة من غياب الصوت وحضور الحركة ، وكأن الإشارة أصبحت بديلا للغة والجسد بديلا للفكر . من هنا انتفاء العنصر المنطقي والذهني ، على مستوى التعبير اللغوي ، وعلى مستوى ردود الفعل الشخصية .

ومن الناحية البنائية يلاحظ أن فضاء (الرواية) مؤثث ببنيات سردية صغرى على شكل قطع فسفسائية تساهم في خلق تنوع وحركية في النص : ففي الحانة ، مثلا ، « كانت امرأة في أرذل العمر تراقص شابا إسبانيا » (10) : الجدية الجنسية ، الموسيقى الإغراء ، ثم بعد ذلك « حولت عيني داخل المقهى ، رأيت الشاب قد أصبح في حالة

5- الرواية ، ص 25.

6- الرواية ، ص 27.

7- الرواية ، ص 28-29.

8- الرواية ، ص 29.

9- الرواية ، ص 37.

10- الرواية ، ص 31.

مشيرة للانتباه : العجوز أكثر منه . تحولت المساحيق إلى أصباغ، كانت ضحكاتها بدائية حيوانية . وتخيلت أن لها صوتا مثل زعيق القروء «(11)» ، إنه أحد مظاهر التحول الذي تحكي عنه الرواية بأشكال مختلفة عن طريق البنية الروائية الكبرى.

وفي مجال التعدد اللغوي نلاحظ قدرة السارد على توطيع اللغة للتعبير عن أدق المواقف ويوظف لهذا الغرض عدة وسائل ، منها عملية المزج بين مفردات الجملة ، مما يؤدي إلى تعطيل الحوار ، وذلك ما يمثله المشهد التالي بين السارد المشارك و (سوز) التي سألتها وهما واقفان أمام تمثال (دون كيخوت) : «رائع أليس كذلك ؟ ما اسم حصانه ؟ حصان من ؟ -دون كيخوتي- من هو دون كيخوتي ؟- دون كيخوتي دي لمانشا ..دي لمانشا دون كيخوتي ، حصان دون كيخوتي . من دي لمانشا ؟» (12) وفي هذه المرحلة بالذات ثارت (سوز) مستنكرة : «دون كيخوتي حصان ؟ فكان جوابه :آه، نعم لا أدري» (13)

وحينا آخر تصبح الكتابة أشبه بلعبة الشطرنج ، تتبادل الكلمات مواقعها كما هو الشأن ، في النموذج السابق، ولكن بصورة أدق رامزة لحالات نفسية أولية : " وعندما استرخيت فوق الكرسي ، أمام فنجان القهوة ، شعرت بسعادة حقيقية : كانت عدن أمامي جاهزة ، حاضرة في فنجان القهوة. وفي صحن فنجان القهوة ، وفي قطعة السكر المتبقية ورأيت عدن فوق الورقة التي تلف قطعة السكر المتبقية ، قرأت على الورقة «قهوة ديبوا» ثم تحولت الكتابة إلى شيء آخر «قهوة عدن» ، ثم عدن ديبوا ثم «عدن عدن» ثم «عدن» (14).

فالأصل (ع.د.ن) مدينة وجنة ، وقهوة في آن واحد ، لكنها أصبحت في النهاية (عدن) التي تقف في مواجهة (ديبوا) ، ثم تقلصت (ديبوا) تدريجيا لتتوحد على

11- الرواية ، ص 40.

12- الرواية ، ص 37.

13- الرواية . ص 37.

14- الرواية ، ص 37.

مستوى الشعور العميق في (عدن) ، مبرزة العلاقة المتوترة بين الذات والآخر، على مستوى المعجم والتركيب اللغوي متلاحما مع التركيب السردى والدلالة العامة للنص .

وتمتاز اللغة أيضا في هذه الرواية بحيويتها ، وتنوعها من خلال استعمال سجلات الفصحى والدارج ، والجمل القصيرة التي تنتفي فيها أدوات الشرط : « لا تعتقد أنني عجوز طاعنة في السن . ولكني قدك . كم تقدر عمري ؟ آه ! لا تعرف ... إذن ثلاثون ، ثلاثون سنة » (15).

فالجملة تنتقل من النهي إلى الاستدراك والاستفهام ، والتعجب والاستنكار ثم الجواب ، وذلك ما يوفر للنص مرونة خاصة.

ويلجأ السارد في كثير من المواقف وخاصة في الفصل الأول إلى توظيف محكم لخطاب المستنسخات على شكل حكم وأمثال ، من خلال صوتين سرديين ، يتمحور الأول حول «الجيب هو الذي يقرر مصيري ، وإذا لم أبالغ فالجيب هو الذي يعطي معنى لحياة الإنسان » (16) ويدور الصوت الثاني حول حكمة شعبية مخالفة للأولى : « الشريف هو شريف النفس، الحكيم من تجاوز ترهات الدنيا.» (17)، مبرزين من خلال تناقضهما ، ومن خلال نبرة المستنسخ فيهما ، درجة التوتر التي تنعكس على الخطاب والسرد في آن واحد .

من الطرق التي استعملها السارد تقنية الحلم التي أزاحت الستار ، في هذه الرواية عن الأنا الأعلى الذي يمثل القيم والمثل والتقاليد السائدة ، ففي الفصل السادس ورد وصف للسقيفة و الأزهار كما يلي : « تحت السقيفة المنحدرة بشكل هرمي تألفت مجموعة من الأزهار قبالتها : امرأة بدينة تحرس مجموعة من الأزهار أمام بيتها ، تمتد دوائر خيالية في الرمال ، تخرج من مكان لا مرئي . المرأة تقف أمام الأزهار وتحقق إلى ... يا إلهي !

15- الرواية ، ص 102 .

16- الرواية ، ص 25 .

17- الرواية ، ص 34 .

ذلك مجرد حلم . كلها أشياء غامضة بالنسبة إلي ولكنها تفرحني وتبعث في قلبي المسرة ... لو أتيح لي .. المرأة البدينة هي زوجتي والأزهار المفتحة هي أولادي» (18) وتأويل السارد المشارك لهذا الحلم يعكس، كما الحلم نفسه ، رغبة في الاستقرار والدفع العائلي والتكيف داخل الإطار الاجتماعي بعد موجات الاضطراب والتقلب والتيه والتمرد على النظام التقليدي .

وإذا مارجعنا إلى الحلم نفسه وجدنا من بين عناصره الشكل الهرمي الذي يرمز إلى الدقة والتناسق والصرامة والغموض باعتباره ملجأ وقبرا ومعبدا .

فالبطل في هذا السياق تتنازعه قوتان داخليتان : رغبة عميقة في الانضباط داخل البنية الاجتماعية ، وخوف من أن يصير الانضباط خشوعا ، من أن يصير المعبد قبرا . ويتكرر الحلم في الفصل الثامن عندما كان البطل منبطحا على رمال شاطئ طنجة يعيش بين الحسنات ويسرح بخياله في عالم الرغبات ، فتقطع الصلة بتدريج بينه والواقع : «لم أستمع الي الضجيج المتضخم مباشرة حولي ، كان يأتي كما لو كنت أسمع في حلم ، كان ضجيجا صافيا ، مثل يوم القيامة ، يوم ينفخ في الصور، فنأتي أفواجا . ورأيت وأنا بين النوم واليقظة صورا هندسية غريبة ليوم القيامة ، كانت الأفواج مصطفة هكذا .

فرادى

فرادى

مثنى مثنى

ثلاث ثلاث ثلاث

رباع رباع رباع رباع

ثلاث ثلاث ثلاث

مثنى مثنى

فرادى

فرادى

وكان بالقرب من هذا الشكل شكل آخر مشابه وقربه أيضا شكل يشابهه ، وهكذا إلى ما لانهاية من فرادي ، فرادي إلى فرادي إلى ما لانهاية له « (19) .إن بروز مشهد البعث إثر حلم السقيفة والأزهار وبعد مغامرات الجنس والتخدير والتهرّب ، يجعلنا أمام هذا النموذج من الحكيم الذي يقدم من طرف السارد المشارك ، «... يحكي ما يقع له أو ما قام به ، وكيف قام به إلا أن هذا السارد يبدو كأنه مزدوج : يبرز داخله توتر جدلي بين موقعين : من جهة هناك المشارك في المغامرة الذي يعيش تجربة جنسية محمومة ، وهو يمثل صوت اللاشعور ، الذي يتقمص فيه تحرير الرغبة ويلتحم بمبدأ اللذة ؛ وهذا الموقع الأكثر وضوحا يظهر مثلا في المشاهد الجنسية المكشوفة ، وفي لعبة الجسد وفي اللغة الاحالية ؛ ومن جهة ثانية هناك صوت آخر يمتزج بدرجة قليلة أو كثيرة بنسيج السرد ، أكثر فتورا إنه صوت العقل والنظام والقانون والمنع ، وهو يمثل الأنا الأعلى وينسجم مع مبدأ الواقع " (20) .

لا يظهر هذا التركيب المزدوج أو المتعدد فقط على مستوى الحلم واللغة والأسلوب والسرد كما أشرنا آنفا ، من خلال أمثلة جزئية ، بل نجده في مختلف مكونات النص الروائي ، بدءا من عنوان الرواية : فإذا كانت (المرأة) لا يكاد يخلو منها أي فصل سواء أكان حضورها فلعيا أو من خلال التذكر ، فإن (الوردة) لم يرد ذكرها إلا في فقرات معدودة : في حلم السقيفة : (والأزهار المفتحة هي أولادي) ، وفي الحوار الذي أجراه السارد مع المرأة البدينة : "إن الألوهية شيء صعب وعسير على أمثالك ، انظر هذه الأزهار ، مثلا ، كانت آلهة فصارت أزهارا " (21) وفي نفس الموقف يأتي هذا المونولوج على لسان السارد : "لماذا لا أصير زهرة ، ولماذا لا أتزوج المرأة البدينةأو على الأقل أصير زهرة لا أحقد ، ولا أفكر ولا أتألم، ولكن أضوع عطرا رائعا" (22).

19- الرواية ، ص 67 إن الحلم لم يتم في منطقة اللا شعور ، ولكن في موقع ما قبل الشعور الذي هو أقرب إلى منطقة الشعور والتي يتحكم فيها الأنا الأعلى حسب فرويد في كتابه :

"Essais de psychanalyse". Ed. Payot, traduction 1964, pp 179-183.

20- الرواية ، ص 100 .

21-

G. Brulotte, Petite narralogie du récit, Poétique n 8, 1991.

22- الرواية ، ص 68 .

إن الزهرة ترمز من خلال هذه الفقرات للمحبة ، للصفاء للكمال ، ولذلك فهي تمثل نقيض المرأة التي ترتبط في بعض فصول الرواية بالجنس بصفة مباشرة .

وفعلا فإن الزهرة، في المخيال الشعبي : " تجسيد لتجربة النمو والتجديد ورمز الخلاص والاستمرار ،بينما المرأة...تحمل قوى خفية وأمها حواء . والدم الشهري يذكر بالموت والخطر والنجاسة والحرام" (23).

وتحتفل الأساطير العربية بمثل هذه الصورة الأحادية للمرأة : "رأس الحية الذي هو مضمن كل الخطايا إلى اليوم ، وهو المفهوم المنحدر من أساطير الخلق الأولى للعالم والإنسان ، والمصاحب للطرد من الفردوس المفقود ، والموحد بين رأس الحية والمرأة والشيطان" (24).

ونجد نفس الصور ، للمرأة في التراث الشعبي الغربي ، حيث إن " تيمة المرأة شائعة في الأسطورة والخرافة والملمحة ، ويجب أن يضاف إلى هذه الأنوثة الرهيبة الجنيات والساحرات في الفلكلور للتأكد من عالمية و نموذجية هذه التيمة . فالمرأة المشؤومة هي التي تحدث الطوفان والموت وتنسب في جنون البطل وسلب رجولته" (25).

والرواية التي نحن بصدد تحليلها لا تقدم هذه الصورة الأحادية للمرأة ، بل تعدلها وتضئ جنبات مشرقة فيها ، إنها إلى حد ما ، في بعض الفقرات ، شبيهة بتلك المرأة التي تصف علاقتها بالرجل في (إيليس) لجيمس جويس : " بعد هذه القبلة الطويلة ضاق نفسي تقريبا ، نعم لقد قال لي : إنني زهرة الجبل ، نعم ، فعلا ، نحن أزهار ، كل جسم المرأة . نعم هذه المرأة ، قال لي كلاما صحيحا : " من أجلكن تشرق الشمس اليوم . نعم من أجل هذا راقتي لأنني لمست أنه عرف وأحس ماهي المرأة" (26).

23- الرواية ، ص 68 .

24- علي زيعور ، الكرامة الصوفية والأسطورة والطلم ، القطاع اللاوعي في الذات العربية ، دار الطليعة ، ط 1 ، 1977 ، ص 110-112 .

25- شوقي عبد الحكيم ، السير قو الملاحم الشعبية ، ص 43 .

Gilbert Durand, Le Décor Mythique de La chartreuse de Parme,
ed Librairie José Corti, 1983, p 110.

وفي (المرأة و الوردة) نجد صورتين : صورة المرأة - الشيطان ، التي تغري وتفتن « دخلت عارية من المطيخ وجاءت إلى الشرفة ، رأيت كل شيء ، كنت عاريا ، فرأت كل شيء ، وأمسكنا أنفاسنا » (27) إنها تتمثل في الجنس بمعناه المادي الغزيري ، ولكن هنا صورة أخرى للمرأة تمثلها علاقة السارد ب (سوز) التي أعادت إلى العالم توازنه بعد اضطراب وفروحه بعد اكتئاب : « شعرت أن (سوز) لا كأى امرأة أخرى ، تعرف كيف تساهم في إعطاء العالم الحنان والعذرية والتناغم » (28) و بفضل (سوز) لم يبق الجنس كابوسا ولا هاجسا محضا ، بل إشراقة أمل : « ضمتنا بهدوء... شعرتنا بالأمن في العالم كان العالم كبيرا لكنه صغيرا تحت ملكتنا ... هذه إحدى اللحظات التي أشعر فيها بالرهبة ... أفقد التوتر وأعترف لنفسي أنها صارت حرة تعيش حرة مطلقة عفوية » (29).

إن المعجم المستعمل في هذه الفقرة يحيل على طقوس العبادة : الصمت ، الهدوء ، الأمن ، وترتفع نبرة هذا المعجم في وصف نتائج هذه الطقوس عندما يتحدث عن الرهبة المقترنة بالخشوع والحرية في نفس الآن .

وهكذا يتضح أن هذه الرواية لا تتبنى الأحادية على مستويي البناء والدلالة ، بل تتركز على تركيب معقد يتداخل فيه الشعوري واللاشعوري ، وتتواشج فيه اللغات ومستويات السرد لتحديد موقف متوازن من العالم .

II- بدر زمانه :

تصدر (بدر زمانه) (1) عتبة نصية (2) مستقاة من فكرة للكاتب (جون شتاينبيك) تدور حول كائنات مائية دقيقة وسكين قاطع. وإذا تذكرنا أن الماء يرمز في التحليل النفسي إلى كل حالة طبيعية أنثوية وأمومية وأن القضيب يرمز إليه «بأي سلاح مستلق الرأس كالسكاكين والخناجر والسهام والسيوف» (3) أدركنا أن هذه العتبة تضع المتلقي في جو النص الروائي الذي يتمحور أحد موضوعاته حول الجنس، ومجال اللاشعور والحلم. كما أن نفس العتبة نحيلنا على بعض التقنيات التي من الممكن أن يكون مبارك ربيع قد اطلع عليها من خلال قراءته للكاتب الأمريكي المذكور.

في العتبة الثانية نص زجلي يرسم عوالم ملحمية تختفي فيها ملامح الزمن المحدد (قصة البارح واليوم) وتبرز (قصة مروية في الأجفار) تحكي عن الماضي والحاضر وخاصة المستقبل. إنه نسق سردي تراثي، يلتقي في مضمونه العام بالفكرة الأساس التي تتضمنها العتبة الأولى : فإذا كان (شتاينبيك) (4) يطرح في تصوره العام مسألة الترابط بين الصرامة والنجاح، فإن هذا النص التراثي يؤكد : «السيف وحده البتار يرد الظلمة نهار». وهكذا تساهم الحكمة القديمة والتجربة الحديثة في تأطير نص الرواية.

1- مبارك ربيع ، بدر زمانه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1983 .

2- جاء في هذه العتبة : « ثم كائنات مائية دقيقة ، ما تكاد تلمسها حتى تنفتحت بين أصابعك فما عليك إلا أن تترك لها حد السكين ترقاه ثم ترفعهما إليك في أناة وهدوء . »

3- Rudigoz (Cl) Systématique génétique de la métaphore sexuelle, Université de Lille III, Photo, 1978.

4- من المعلوم أن جون شتاينبيك الروائي الأمريكي امتازت أعماله الروائية بالمزج بين الرمز والشعر والفولكلور وخاصة الأغاني الشعبية كما يفعل ربيع مبارك في «بدر زمانه» ، ويؤكد شتاينبيك من جهة أخرى في بعض رواياته أن النجاح مرادف للنظام والانضباط والصرامة ، عن

Philippe Van Tieghem, Dictionnaire des Littératures.

ونلاحظ في نفس الآن أن هذه العتبة عبر تلميحاتها تمثل استشرافا لما سيحدث في آخر الرواية، من انقلاب ولجوء إلى القوة، واغتيال لشهراموش، عندما تؤكد : (قال له يا ولدي الحنين - انس من بالك الرحا .) وهي نفس الفكرة التي ردها (زاهور) أمام بدر الزمان وميكاري : (أما أنا فأحن إلى طبيعتي الأولى التي نشأت عليها، نشئت على ترويض الوحش وتهيب أساليب القتل والافتراس، أنقذت من ذلك فترة، وها أنا أعود مضطرا كارها (5) .

إن وظيفة العتبتين تلتخص في تقديم الفضاء الفكري للرواية وأشكال العناصر التي تتعاقد معها، بانفتاحها على تقنيات السرد الحديث وتشبعها بطرائق السرد التراثي في مجال الكتابة الروائية.

وكما هو معلوم فإن النصوص الروائية لمبارك ربيع كثيرا ما تغري بانتهاج مقارنة تربط النص بمرجعياته المباشرة، وروايات (الطيبون) (6) و(رفقة السلاح والقمر) (7) و(الريح الشتوية) (8) تحدد مرجعياتها بوضوح كما أن قراءة أولية لرواية (بدر زمانه) توحي بأن الكتابة الروائية تخضع، في جزء منها، لقواعد ومبادئ التحليل النفسي : فعقدة أوديب وماتقتضيه من علاقات معينة بين الإبن من جهة والأب والأم، من جهة ثانية، تسير، بصفة عامة، وفق التصور الفرويدي، بل إن دور الأحلام النمطية وأفق تفسيرها في سياق النص يبدوان متساوقين، إلى حد بعيد مع ما يطرحه التحليل النفسي من قراءة للرغبة والذات والموضوع، والكبت، والأقنعة المختلفة التي يتم التستر وراءها لإخفاء الدوافع الجنسية، بحيث يمكننا أن نتساءل : هل الرواية حقل لتمظهر معرفة تحليل نفسية في مجال إبداعي، ومجرد تطبيق لنظرية أم أن الاستفادة من التحليل النفسي كانت نسبية ووظيفية بنفس القدر الذي يستفيد فيه الروائي من مختلف

5- الرواية ، ص 243.

6- الطيبون ، دار الكتاب ، الدار البيضاء ، 1972.

7- رفقة السلاح والقمر ، دار الثقافة ، 1976.

8- الريح الشتوية ، الدار التونسية للنشر، 1977، (في جزئين).

النظريات وأصناف المعرفة التي تتعلق بالمجتمع والتاريخ والفلسفة لصياغة نص روائي له رؤيته الخاصة وبنائوه المتفرد؟.

وبما يلاحظ أن الكتابة الروائية لمبارك ربيع تركز على رؤية فنية قوامها التوازن، باعتبار أن كل إبداع أدبي يمتح خصوصيته وقيمته من تعقيد مكوناته فنيا وتداخلها وتشعبها، وأيضا من خلال أصناف الصراع التي تتم بينها. وهكذا تقدم (برج السعود) محكيين متداخلين. الأول يتعلق بتركيب سيارة الفكتوريا 39 والثاني يهتم بتشبيد المحكي الروائي المركزي. ويرجع السارد في عدة فقرات وصفية إلى الحديث عن التركيب الميكانيكي مؤكدا إصراره على إثارة انتباه الخلق إلى موازاته للبناء العام للرواية.

وتتوسع (بدرزمانه) انطلاقا من مبدأ التعقيد الفني المشار إليه ، في وصف مدينة الأزهار الخاصة بالأطفال ، التي يراعى في تصميمها رغباتهم وأحلامهم ونزواتهم، وهي تقوم على هندسة متميزة ذات أشكال متنوعة وألوان ملائمة، ممثلة بذلك معمارا موازيا للمعمار الروائي وكاشفة في نفس الآن عن طرق بنائه. ويصل هذا النوع من التركيب السردى مستوى بارزا في نفس الرواية التي تتضمن محكيين رئيسيين : واقعي- حلمي، من جهة، وأسطوري من جهة ثانية. وإذا كان المستوى الأول من الحكى يطرح ما هو معيشي ومباشر، فإن المستوى الحلمى، الرديف للأول، يندس في تضاريس (اللهو، واللاشعور، بينما يقدم الأسطوري، بطرقه المتنوعة، صورة المتخيل الجمعي بكل تعقيداته وتشابهاته مع المستويين السابقين.

إذا كان من العسير الالام بحركة المحكي الواقعي ورديفه اللا شعوري ، من جهة والمحكي الأسطوري من جهة ثانية ، ألا يمكن أن ننظر إلى العلاقة بين المحكيين المذكورين من زاوية الانشطار الذي يتركز على التفاعل المتبادل بين محكيين متماثلين من حيث المضمون التيماتى، وما يترتب عنه من تشابه في المواقف ؟ ، ورغم أن الانشطار يقتضي توفر عناصر تقنية عدة ، ليس أقلها أن يكون المحكي المتضمن نسخة مصغرة من المحكي الاطار ، فإننا مع شيء من المرونة ، في توظيف المصطلح يمكن أن نميل إلى اعتبار

(بدر زمانه) من ناحية البناء ، ذات طبيعة انشطارية تعارضية على مستوى الجنس ،
تماثلية على مستوى الدلالة العامة .

سنحاول قراءة (بدر زمانه) لا كخطاب تحليل نفسي، ولا كخطاب تربوي (9)،
رغم وجود عناصر كثيرة توحى بذلك، بل كنص روائي سنسعى لتفكيك بنياته والكشف
عن أسرار الصنعة فيها، مع إبراز عناصر التوتر التي تخترقه، لاقتناعنا بخصوصية هذا
الشكل الروائي المركب الذي توفى في الانزياح عن قواعد الكتابة التقليدية بتشغيله عدة
محافل سردية في آن واحد.

إن المقاربة السريعة لهذه الرواية تجعلنا أمام نصين، يبدو للوهلة الأولى وحسب
القواعد والمبادئ السردية أنهما مستقلان، ذلك : (أن تحليل المحكي، سواء أطلق عليه
منطق المحكي، أو سيمياء سردية يضبط في النص عددا من المتتاليات أو البرامج السردية
متراصة فيما بينها. ويوجد بين هذه المتتاليات نوع من التعالق والترابعية. وهناك
متتالية - رحم تحتضن المتتاليات الأخرى" (10)، وفي نفس الاتجاه يذهب كلود بريمون
عندما يحدد : (أن كل محكي يشتمل على خطاب يدمج سلسلة متوالية من الأحداث
ذات طابع إنساني، في إطار عمل سردي واحد (11).

عند تحليلنا (لبدر زمانه) نجد متتاليات سردية للمحكي الواقعي، منذ بداية
الرواية، تقدم من خلال مشاهد حوارية تجهل المتحاورين فيها، وإن كانت على ما يبدو
تعبر عن موقف الرأي العام الروائي من اعتقال أحمد، وهو موقف يتسم بالاستنكار كما
تبرزه هذه الحوارات « الأخبار... أخبار؟ أخبار أحمد؟... صافي يعني تحاكم - والله
مهزلة) - مهازل وفضائح وعجائب" (12) ويتم إخبارنا في هذه المشاهد الحوارية أن أحمد

9- هناك اشارات كثيرة في الرواية تؤكد على الجانب التربوي ، ورد بعضها في وصف مدينة الأزهار ،
وبعضها الآخر عند التطرق إلى النظام التعليمي والتربوي الذي أصبح يطبق في كفاشي بعد حركة الإصلاح
، انظر الصفحات من 137 إلى 157.

10- Alain Boureau, Le récit réversible, Poétique, N 44, 1980.

11- Claude Bremond, La logique des possibles narratifs, Communication, N 8 , 1966.

12- الرواية ، ص 8-9.

قد وجهت ضده تهمة، وأن معنويته في السجن ليست مرتفعة. ووسط التعجب والاستنكار تتوالى أسئلة "حائرة": «فينك يالحق؟ - أخرج للزئقة وسول» وينتهي الحوار بنبرة يأس مشوبة بالسخرية: «كل شئ، مكتوب - مهزلة» (13).

هذه بداية الرواية على مستوى الخطاب، ولكنها تمثل على مستوى القصة نهايتها، حيث نقرأ في الصفحات الأخيرة منها على لسان أحمد: «يأمر الحراس بالإبقاء علي ريشما تحضر القوة، وقتذاك فقط والحراس يسكون بيدي أحسست برغبة قوية في أن أرمي عليه» (14). هكذا يأخذ السرد في المحكي الواقعي، انطلاقاً من الاستهلال الحواري، في استعادة أحداث الماضي، عن طريق الاسترجاع مقدماً شخصيات روائية مثل الحاج مهدي وزوجته زهروية وأبنائه محمد وأحمد وعبد الله، وفطومة زوجته الثانية، وتدور عقدة هذا المحكي أساساً حول سيرة أحمد في علاقته بأبيه في المرحلة الأولى، وبالسلطة في المرحلة الثانية، أي بالسلطة الأبيسية ثم بالسلطة المخزنية.

أما الأحلام، فإنها تتنوع في المحكي الواقعي، وتحكي بطريقتها الخاصة عن مناطق اللاشعور في شخصية أحمد، وتكون في مجموعها ما يمكن أن نسميه «محكي الحلم»، وهو الذي يقدم بصفة عامة بضمير المتكلم؛ ففي الحلم الأول في الرواية يجد أحمد نفسه أمام طوفان جارف، فيلتجئ إلى بئر «تبدو سفينة النجاة الوحيدة» (15)، خاصة أن على فوهتها جبلاً مدلى به عدة عقد تسهل عملية النزول، كما أن بجوانبها بقعا صغيرة يعمها الضوء، وفي قعرها مخرج: «الأمر: إذن سهل، وسفينة النجاة تؤدي إلى النجاة فعلاً» (16)، غير أن الطوفان يغمر البئر، وذلك أمر طبيعي وعادي، لكن غير الطبيعي هو أن يتحول الجبل المتين الذي يتشبث به أحمد إلى ثعبان «يتنفس بين يدي ورجلي يتلوى علي، أستغيث فزعا»، ويتم الانتقال من محكي الحلم إلى المحكي الواقعي، عند اليقظة: (زهروية تضمني إليها مطمئنة: لا تخف ولدي)

13- الرواية، ص 9.

14- الرواية، ص 204.

15- الرواية، ص 10.

16- الرواية، ص 10.

وكما يتضح من مكونات الحلم، فإنها تعتمد الترميز المستند إلى قواعد التأويل في التحليل النفسي، وعلى بنية التغريب المرتكزة على مبدأ التحول.

ونجد في حلم ثان نفس الفضاء السائد في الحلم الأول، إنها البئر دائما، ولكنها هذه المرة، بئر مطمورة، ومنتوقعة في سياق مخالف للطوفان، شمس محرقة وعالم أطفال: «كرة سحرية رائعة منسقة بألوان زاهية، على شكل أهلة أتى بها أخي محمد» (17). تسقط الكرة في البئر، فيجري وراءها أحمد الذي يلاحظ: «أخي محمد يقف على الحافة، يطل على، يشجعني ويحثني على البحث هنا، إنها هناك في الركن، هنا، محمد يحرك صخرة عاتية يسد بها الفوهة على، أستغيث في الظلام، أصرخ أستغيث واختنق وأفئق».

وهكذا تختفي الرموز الحيوانية في هذا الحلم، لتحل محلها شخوص بأقنعة. فإذا كان الحلم الأول يعتمد على التكثيف الرمزي، فإن الحلم الثاني يوظف (النقل) ويقدم الأخ الأكبر محمد بديلا للأب ويدخلهما في دائرة التنافس والصراع على موضوع الرغبة الذي مازال لحد الآن مجهولا.

في الحلم الثالث ينقشع تدريجيا الغموض الذي يحيط بهذا الصراع بين أفراد العائلة، ويظهر أحمد في الجحيم يقاسي ألوانا من العذاب، وأمامه أبوه الحاج مهدي، وأمه زهرية في الجنة يتعمان بغواكهما وظلالها وسط عريش من الأشجار: «أناديهما، وأنا على مقربة منهما، يسوقني تيار الجحيم المتأني، فلا يسمعان ولا يريان، كأنما حاجز سميك، شفاف ومعتم يحجبهما.. أستغيث وأناديهما دون جدوى.. أختنق دون أن أموت أو أحيأ» (18).

هنا يقوم الصراع من أجل الحصول على الأم بصفة مباشرة، ويسبب الألب مستمدا السلطة، وشرعية الامتلاك من المقدس الذي يخترق النص الروائي، في نفس

17- الرواية، ص 13.

18- الرواية، ص 55.

الوقت الذي ينتهك فيه الروائي بطريقة غير مباشرة ذلك المقدس من خلال نبرة السخرية التي تزيع الستار عن قدسيته وقد أحييت إلى مرجعها الأصلي، وهو الصراع من أجل الحصول على موضوع الرغبة.

هناك حلم أو حلم يقظة رابع نعتبره تنويجا للأحلام السابقة : فبعد مضاجعة أحمد لفظومة بديلة الأم، وزوجة أبيه الثانية، يتصور نفسه في مشهد يضم الثلاثي المذكور : « فظومة الآن واقفة تشرح بعبارات واضحة للحاج مهدي وقاحة فلذة كبده أحمد عليها. ترري قصة يوسف وزليخة فريدة في بابها... أحمد يقف جامدا أمام الحاج مهدي متأبطا سكين عيد الأضحى ينظر حوالبه... فجأة ينزل بحد السكين على نحر أحمد، يفرزه إلى الأعماق حتى يطل رأسه من الظهر... الحاج مهدي يستل سكينه من النحر، يرفع كيانه أحمد الدامي من شعر الرأس بيسراه كأنه يقيمه ثم يضرب العنق بحد السكين من اليسار إلى اليمين ضربة بتار تفصل الرأس عن الجسد » (19).

وهو حلم تتداخل فيه عناصر مختلفة : اللاشعور وما يسوده من قلق الإحصاء والفزع من تدمير الذات من طرف الأب، والديني ذي انطباع الأسطوري على مستوى السرد، ويتمثل في حلم نحر إبراهيم ابنه إسماعيل والغدية التي نزلت من السماء وأوقفت عملية النحر.

وهكذا أخذت تتضاءل في هذا المحكي المسافة بين الواقع والحلم إذ تمت إزاحة القناع عن علاقات الصراع بين الحاج مهدي وابنه أحمد حول موضوع الرغبة فظومة بديلة الأم، وذلك ما جعل محكي الحلم هذا يستثمر حلم اليقظة.

ونجد في هذا الحلم الأخير بداية لسلسلة من التماثلات بين محكي الواقع والمحكي الأسطوري من خلال الإحالة على حلم إبراهيم، في المرحلة الأخيرة من شعيرة الذبح « ثم يضرب العنق بحد السكين... ضربة بتار تفصل الرأس عن الجسد » فالمعجم المستعمل هنا، والمؤشر عليه، يحيل على المعجم الذي وظفه المحكي الأسطوري في وصفه للمعارك

بين مملكتي كفاشي والترجان ، وهذا ما يوضح بداية التقارب بينهما على المستويين المعجمي والدلالي. ويزداد هذا التقارب وضوحا كلما أمعنا في تحليل مكوناتهما : فهما معا يرتكزان على وجود سلوك غير سوي لدى الشخصيتين الرئيسيتين : أحمد يعيش تحت وطأة عقد نفسية و شهراموش يعاني في المرحلة الأولى من حياته من سادية عنيفة وشذوذ يتحدث السارد عن مصدرهما : «والواقع أن أمر شهراموش في كراهيته للنساء قد يعود إلى فترة قاسية مر بها في صغره... فتتح شهراموش عينيه على أبوين شابين جميلين... حتى أفاق مذعورا من نومه ذات يوم، على أصوات مزعجة، وأفاق ليرى والده بلباسه الرسمي، شاهرا سيفاً مضرجا بدماء شبحين عارين، أحدهما كان رجلا لا يعرفه، والثاني كان أمه، واختفى الأب دون أن يغمد سيفه الدامي، اختفى وغاب إلى الأبد، لا يعرف عنه أحد شيئا» (20). فموقف أب شهراموش هو نفس موقف الحاج مهدي : الأول قتل زوجته بسبب الخيانة واختفى والثاني نحر ولده، في الحلم، بسبب الخيانة أيضا، وبقي يعيش في عزلة منهارا إلى الموت بعد هروب زوجته فطومة، ذلك يؤكد ما ذهب إليه (ك.ابراهيم) من أن الأحلام النمطية وبعض الحكايات الأسطورية تتشابه في صيغ تعبيرها عن الرغبة (21).

وفي المحكيين معا توجد لحظة متميزة : في المحكي الواقعي يتم التلميح إلى أحمد بن الحاج مهدي «محركا لفتنة التلاميذ، مشاركا فيها... والمسند الذي أخذه عن إصرار من الشرطي الصريح، أو أخذه بعض زملائه، واستعمل من طرفه أو من طرف بعض زملائه» (22)؛ هذا الموقف الذي يتسم بالتمرد يمثل في نظرنا، اللحظة الإيديولوجية في النص، يوازيه في المحكي الأسطوري فترة عاشتها كفاشي في هدوء وطمانينة، واسترجع فيها شهرموش طبيعته السوية وتزوج (بيروز) وسعد بميلاد بدارالزمان، وانتفت كل مظاهر الظلم والاستغلال كل ذلك تحت توجيه الحكيم روزباه : إنها اللحظة الطوباوية.

20- الرواية ، ص 131.

21-

K. Abraham, Rêve et mythe, trad. payot 1973.

22- الرواية ، ص 231.

إن اللحظتين معا، الأولى في سياق واقعي، والثانية في سياق أسطوري، تتعرضان للفشل، فيلقى القبض على أحمد ورفاقه، ويقع انقلاب ضد شهراموش وأنصار مجرمة الإصلاح، وبذلك تتشابه الدوافع رغم اختلاف ملابساتها، وتتطابق المصائر، وتصبح اللحظة الإيديولوجية انعكاسا للحظة الطوباوية.

إن (بدرزمانه) تبدو في صورتها الحقيقية أو القريبة منها، عندما تقرأ بمنأى عن علاقة التجاور التي تعنى بالحقيقي بدل المجازي، والحرفي بدل الرمزي؛ بل يمكننا أن نقول إن قراءة هذا النص في ضوء الوظيفة الاستعارية والعلاقة الانشطارية تساعد على ضبط مسارات الحكيم في تقابلها، وحوارها وتداخلها، وعلى رصد أنواع التوتر التي تحدث بينها، في إطار دينامية على مستوى البنيات السردية الكبرى، الروائية والأسطورية.

III- اشتباكات :

يعلن النص الذي نحن بصدد تحليله عن هويته المؤقتة ، بل لربما الخادعة ، ن خلال العنوان الفرعي (قصص) الذي لا يحيل في الحقيقة على جنس أدبي ، بقدر ما يحدد نوعية البناء السردى ؛ ذلك أننا لسنا أمام مجموعة من القصص المستقلة ، كما توحي بذلك العناوين الداخلية : الحلزون والساحة ، بر وجر ، اشتباكات ، قصة تقليدية ، الفيل ، بل أمام نص سردي تؤكد شذرات من الميثاكي التي تتخلله ، طبيعته القائمة على تناسل الحكى وتشعبه : « هي قصة تؤدي إلى قصص أخرى ، قصص إذا تتبعها ستبتعد به وتوغله في اشتباكات وحكايات وأمور تتجاوز به ... أصل خيرونه نفسها » (1) ويتم ذلك في إطار التضمن ، والتناوب والاسترجاع ، مما يؤدي الى هذه الاشتباكات التي تلتقي في رؤيتها للواقع مع (بلزاك) الذي كان يعتبر أن « لا وجود لشيء مكون من كتلة واحدة ، في هذا العالم ، بل كل ما فيه فسينساء » (2) .

وإذا كانت (اشتباكات) قد فسخت ، عن طريق ميثاكيها ، الميثاق الذي أعلنته عتبتها ، فإنها تفري بالالتفات الى عنصر غير معلن عنه ، يتمثل في ميثاق ضمني سير ذاتي ، لكن هذا الاغراء لا يفتأ يتبدد ، هو بدوره ، عندما يعلن الميثاكي ، « خيرون الذي يعنيه صاحبنا لا وجود له أصلا ، أو خيرون هو نفسه صاحبنا ، أو نحن جميعا أنت وأنا وخيرون وصاحبه ، لا وجود لنا كلنا أصلا ، بل نحن ضحايا ذهاب ، واقع ... في نسيج عنكبوت ترصدنا بشماتة من زاويتها المعتمعة ، وما العنكبوت إلا القصة نفسها ، وحدها الموجودة حقا : القصة العنكبوت » (3) التي انطلقت من الرؤية الاستيهامية للحلزون حيث تتجمع الصور الذهنية والأشياء والأحلام وأنماط السلوك ، حول الجنس

1- اشتباكات ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط 1990 ، ص 68 .

2- بلزاك ، مقدمة (Une fille d'Eve) .

3- اشتباكات ، ص 48 .

وتتعدد وتتشعب لتشمل كل العلاقات ، بين الأب وأبنائه ، وبين خيرون والأم من جهة ، وبينه وبعض بدائلها من الفتيات ، من جهة ثانية .

ومما لا شك فيه أنه لا يكفي ، لتحديد الجنس الأدبي ، الاعتماد على الميثاكي ، بل إن التحليل الماكرونصي ، يسعنا أكثر ، في هذا المجال عندما يبرز السيرونة الروائية ل (اشتباكات) عبر ثلاث حركات : تتميز الأولى (الحلزون والساحة) و (اشتباكات) يرسمها لعالم يوجد خارج التاريخ ، بينما تحدد (برويجر) الحركة الثانية التي تشير إلى الانفتاح على التاريخ ، وتحيل الحركة الثالثة من خلال (قصة تقليدية) و (الفيل) على الشروع في الانخراط في التاريخ .

هذه الحركات الثلاث بشخصها وفضاءاتها وأزماتها ، ترسم مجالات التغيرات على مختلف المستويات ، ناقلة النص ، من مستوى القصة بأسئلتها القطاعية ، إلى مستوى التعبير الروائي بأسئلته الشمولية عن الذات والآخر ، والمصير .

تتميز (اشتباكات) بعنايتها بالواقع ، واصفة الاطار العام لفضاء (خيرونة) ، دون التوقف عند التفاصيل والجزئيات الدقيقة المتصلة بالمكان ، والأشياء التي تؤثثه ، لأنه في الأصل ، مكان قفر ، يكاد يمثل مرحلة ما قبل التاريخ ، وإن كانت تربطه بالعصر قنوات عدة ، وتبلغه عنه رسائل مشوشة ، قلما تمكن سكان خيرونة من فك رموزها ، لأنهم لم يكونوا يميزون بين الواقع والأسطورة ، بل يمكن أن يقال إن الأسطورة والاستبهام هما اللذان يطبعان تصوراتهم ومعرفتهم وعلاقاتهم .

والمكان الذي يقدمه النص لا يتجاوز أحيانا المفردة اللغوية التي تحيل عليه : خيرونة ، الزاوية ... وأحيانا أخرى يوصف المكان بتوسع أكثر مع الإشارة السريعة الى الأشياء أنزرة التي يحتوي عليها ، مثل وصف الجامع حيث « كان ضوء اللبنة والخشب القليل المشتعل في تستوفه يضيئان ويدفئان الغرفة » (4) إنه عالم منعزل ، تتعدد

وسائل حصاره (المفتاح الكبير ، المزلاج العريض) ، ولولا "الللمبة ، والخشب القليل المشتعل" لأمكن اعتباره جزءاً من الطبيعة وملحقاً بها أكثر من ارتباطه بالمجتمع.

ومقابل هذا الخلاء الذي يمثل فضاء الريف ، توجد المدينة التي اكتشفها خيرون صعبة أبهى ، وكأنها عالم سحري : «هذا الجدران والبنيات ... السراجم الطويلة المزوقة المحاطة بشبابيك من الحديد ... ، هذه الحوانيت والتصاوير والسلع والحروف الكبيرة المكتوبة ، على بعض الواجهات ، الزجاج الكثير » (5) ، ومن المكانين (الريف والمدينة) تمتد مسافات عدة : كسافة جغرافية - حضارية ، وكسافة قيمية (6) ، تجمعلان (خيرونة) بعيدة من خلال أعمال شخصها ، وأقوالهم ، عن الاخلاق والقيم السائدة في الحواضر .

وبصفة عامة فإن وصف المكان والاشياء يتم بعيداً عن قواعد الكتابة الواقعية وأساليب كتابة الرواية الجديدة ، سواء منها الغربية أو العربية ، التي ترصد العناصر والجزئيات وتقدم اسماء المدن والشوارع والأزقة والمطاعم ... وتستعيض (اشتباكات) عن كل ذلك ، بتقديم المكان (خيرونة) رغم اشتقاقها من الخير (7) كاستعارة لكل اشكال الحرمان وشظف العيش وقسوة الطبيعة ، والحاح الجوع والجنس ، في عالم يتميز بغياب كل مظاهر الحياة ، بحيث يمكن أن يقال أن السارد لا يفتأ «يعدد الغيابات التي تعتبر قمة الحاجة والعوز ، والعدم» (8) ، كما ذكر (ويسبرجي .ج) عن فضاء الرواية الشطارية

وعلى مستوى آخر تلتقط (اشتباكات) لحظات دقيقة من العلاقة القائمة بين الشخص ، وهي تتسم تارة بالمر ، وأخرى بالشعور بالإهانة وثالثة بالمحاصرة التي يفرضها أعوان السلطة (9) ، وتمثل الموقف الأول هذه اللوحة التي يبدو فيها خيرون

5- اشتباكات ، ص 32.

6- Françoise Guyon, La critique du roman , Gallimard, p 55.

7- المرجع السابق ، ص 55.

8- J.Wesberger, L'espace romanesque 24.

9- اشتباكات ، ص 13-14.

بجانب الأب الذي أراد أن ينزل به عقوبة لعدم اخباره بهروب أخيه : " تقدم الأب من الرزة ، وادخل عنقه في الانشودة التي صنع ، وفي اللحظة التالية كان يفركل برجليه في الهواء ... حدث ذلك بسرعة سحب قدميه من على الأرض ، طوى ركبتيه ، ارتقت البلغة في الهواء ، وهاهو يفركل جاحظ الغم والعينين " (10) ، وفي مرحلة ثانية ، ينخدع خيرون ولا يعي خطة الأب الذي سيتحول فجأة الى جلال : " صاح خيرون وارتمى في اتجاهه ، وفي اللحظة نفسها ، شعر بالهواء يتوقف في جوفه ... " (11) ، وفي لحظة ثالثة استعاد خيرون بعض وعيه "وعاد بوسعه ادخال واخراج الهواء من جوفه ، واصبح بوسعه أن يرى أن الذي يقف أمامه هو أبوه، وسمعه يقول : هكذا ، حتى تعرف من هو أبوك ، حتى تعقل عليه " (12)، وبالفعل ، فإن الأب كان قد استغل اقتراب ابنه منه وانحناءاته عليه ليوجه ضربة الى ما بين فخذه ، الى (روحه) ويطرحه صريعا .

وتبدو صورة الأب - الفقيه أكثر وضوحا من خلال الحديث الذي وجهه للفلاح طالبا منه أن ينقل للمقدم مايلى : " قل له ما هكذا يكون الرجال ، ما هكذا تكون معاملة الجماعة للفقيه كأننا كلاب " (13) ، وعندما استنكر الفلاح إلصاق صفة الكلب بالفقيه ، أكد هذا الأخير : " نعم ، حقيقة ، وحقيقة ، قلها وأعددها ، أنا محبوس هنا ، وبينما كل شيء هناك ، ليس فقط أنا هنا مربوط ككلب يقهره ، الثلج ، والواد الحامل ، ولكن زايد لا أحد يقول : ترى ماحالة ذلك الفقيه الكلب وأولاده " (14)، وهكذا يتم السقوط ، عبر مراحل ، من الفقيه الشريف ، الى الفقيه ، إلى شبه الكلب، وإلى الكلب ، لتتحد الهويات المتباعدة ، والصفات المتناقضة ، في الحركات السردية الصغرى .

وفي نفس السياق ، يعلن الفلاح عن بداية وعي بالمستوى المتدني الذي يحتله في سلم التراتبية الاجتماعية ، أو بالأحرى خارج تلك التراتبية ، موجها الكلام للفقيه :

10 - اشتباكات ، ص 13.

11 - اشتباكات ، ص 13.

12 - اشتباكات ، ص 13.

13 - اشتباكات ، ص 18.

14 - اشتباكات ، ص 18.

"فاسمح لنا ، فنحن قوم جهال ، لا فرق بيننا والحمير ، وهذه هي الحقيقة " (15) . ومن الممكن لأي مطلع على الموسوعة المثالية أن يستخلص من الصورة النووية (الحمار) كل التوسعات والامتدادات التي تكون ما يمكن اعتباره نواة القصة ، خاصة عندما تقترب بالصورة النووية الثانية (الفلاح) بحمولاتها المتعددة في الذاكرة الثقافية ، ليتم في النهاية التوصل ، خلال اندماج الصورتين النويتين ، الى تشكل نصي ذي طابع استعاري ينسجم والمسار السردى العام للنص .

وفي إطار الفضاء يجدر التذكير بما قدمه (ارسطو) في كتاب (الفيزياء) من معلومات حول عناصره وأصنافه مشيراً إلى الأعلى والأسفل ، واليمين واليسار ، والامام والخلف ، وهي كلمات كلها تحيل على ملاحظ واقف (16)؛ ولم يتصور شخصاً يراقب العالم في وضع مقلوب ، قريب قليلاً أو كثيراً من الواقف على رأسه ، وذلك ما تقدمه (اشتباكات) التي لا تعنى بالمحل الداخلي للجسم ، أي بالامتداد الذي يشغله ، بل بالمحل الخارجي ، أي بوضع الجسم بالنسبة الى "الاجسام الأخرى المحيطة به " (17).

ويطول هذا الوضع المقلوب بعض الشخصيات ، وخاصة منها خيرون وأخوه الأكبر، والآب ، والمكان ، والزمن والحيوان (الأرنب) ، ويتخذ أشكالاً مختلفة : تارة يكون الجسم في هيئة بين الركوع والسجود ، " ثم اتضحت الرؤية ، أصبح بإمكانه (خيرون) وهو يتكى بركبتيه ، ويداه على الأرض ، أن يرى أباه في جلابته السوداء " (18) ، ثم هناك الوضع الذي يكون فيه الجسم منبطحاً ثم يرفع الرأس تدريجياً ، لتتم رؤية جانبية : « لكن صفعة ساوته بالثلج . وحين طال انتظاره ، تجرأ ورفع وجهه ويحذر نظر من تحت أبطه » (19) ، وتارة ثالثة يوصف الجسم معلقاً عن طريق الاستيهام : « كان لا يزال

15 - اشتباكات ، ص 23.

16 -

J.Wesberger, l'espace romanesque, p12

17 - تقسيم ديكرات للمكان في كتابه : Principes de la philosophie نقلا عن المعجم الفلسفي لجميل

صليبا ، ج 11.

18 - اشتباكات ، ص 10.

19 - اشتباكات ، ص 11.

يشعر بالرغبة التي شعر بها منذ لحظات فقط ، حين كان منظرها على الثلج : أن يقف على رأسه ، يرفع يديه عن الأرض ، ورجليه في الهواء " (20).

ولم يخرج الأب ، الذي كان يفرض سيادة هذا الوضع المقلوب على الآخرين ، عن هذا القانون الجديد ، وهذه اللعبة الخطيرة التي ابتكرها ، وهكذا يصفه السارد ، وقد اقترب من "الرزة" وادخل عنقه في الانشودة ، وفي اللحظة الثانية كان يفركل برجله في الهواء " (21).

ويتم التعبير عن نفس الحالة - الوضع ، عندما يتم المزج بين المستوى الطبوغرافي ، مستوى (الآين) والمستوى الاستعماري ، وذلك ما تبرزه الفقرة التالية : " ورفعت اليه عيني ، فرأيت في عينيه (الأب) ما يشبه اسنانا " (22) . لقد حدث تحول في وضع الجسم بحيث أصبحت الاسنان . ، في موقع العينين ، ولا يتأتى ذلك الا في وضع مقلوب يكون فيه الرأس الى أسفل .

وقد خضعت الحيوانات الى هذا القانون ، منها الأرنب المسكين الذي " يتدلى من يده (الفلاح) جامدا ، كرشه بيضاء ، وعيناه حمراوان لامعتان ، وعدا حركة شاربيه الخفيفة ، كان يتدلى كميث رأسه الى أسفل ، لا يفركل ، ولا يحاول رفع رأسه " (23) . ويبدو لأول وهلة ، أن (الجامع) كمكان مقدس ، لا ينطبق عليه هذا القانون ، لأنه "يقع في قمة الجبل ، تحيط به الغابة " (24) ، وهو موقع يرمز ظاهريا الى المنعة والسمو ، غير أن وضعه في سياق التراتبية القيمية ، يبرز انه جبل مقلوب ، قمته الى اسفل ، وسفحه الى أعلى ، وأن الفقيه وكل القيم التي يمثلها توجد في نفس المستوى ، وهذا ما جعله يستنكر ، بغضب : " إنما محبوس هنا ، بينما كل شيء هناك " (25) ، هنا يحيل على الجبل - السفح ، وهناك على المدينة أو القرية - القمة .

20- اشتباكات ، ص 11.

21- اشتباكات ، ص 13.

22- اشتباكات ، ص 12.

23- اشتباكات ، ص 17.

24- اشتباكات ، ص 9.

25- اشتباكات ، ص 18.

ونفس الملاحظة يمكن أن تسجل بصدد الزمن في هذه الرواية ، إنه زمن مقلوب ، يسير في الاتجاه المعاكس : ماض يعيش في الحاضر ، وشخوص يعيشون خارج التاريخ ، في الجبل ، أو في أوهام ذاتية بعد الانتقال الى المدينة ، وهو ، نتيجة لذلك زمن يمشي على رأسه ، عبر النظرتين الأسطورية ثم الرومانسية للواقع .

إن الرواية من خلال بنياتها السردية الصغرى ، وبنيتها الكبرى ، تدور حول محاولة الشخصيات خاصة خيرون ، الانفلات تدريجيا من هذا الوضع المقلوب ، الى وضع طبيعي بالانصياع لقوانين الطبيعة والمجتمع ، فهل تحقق ذلك الانفلات بعد الانتقال إلى المدينة ؟ أم أن الوضع المقلوب ليس ناتجا عن « الهيئة المترتبة على الحصول في الحيز » (26) ، أي في العالم الخارجي ، بقدر ما هو منغرس في الشخصية ، في تصور خيرون لنفسه ، وفي إدراكه للعالم ؟

يلتزم هذا الفضاء الروائي ، بشخصه وامكنته وزمانه ، والذي يمتد بجذوره الى التضاريس العميقة للتاريخ البدائي ، فضاء نفسي يثلله (الهو) الذي يتموقع ، هو بدوره في تضاعيف الشخصية ، بل إنه « الجزء الأكثر عتمة ، والذي لا يمكن اختراقه .. والقليل الذي نعرفه عنه تم التوصل اليه من خلال دراستنا لتكون الحلم ، وتشكل الاعراض العصابية » (27) ، يشبه (الهر) ايضا « بسديم ، ويقدر ممتلئة بانفعالات في درجة الغليان » (28) ، وبطاقة غير منظمة ، لا تمتلك أية إرادة ، غايتها تحقيق اللذة عن طريق الاستيهام ، وذلك؛ ما يتجلى بوضوح في (اشتباكات) عبر مختلف الفقرات والمقاطع التي تصف سلوك ومواقف بعض الشخصيات الروائية ، وخاصة خيرون ، برصدها لأحلامه وأحلام يقظته أو الصور الشعرية التي يقدم ، من خلالها ، العالم والتي اطلق على مثيلاتها (لا بلاتش ويونتاليس) عملية خلق الاستيهامات ، في اطار التعارض بين مبدأ الواقع ومبدأ اللذة (29).

26- التهانوي ، المعجم الفلسفي ، جميل صليبا .

27- S.Freud, Nouvelles conférences sur la psychanalyse , Gallimard, pp 99-100.

28- S.Freud, Nouvelles conférences sur la psychanalyse , Gallimard, pp 99-100.

29- J.La planche et J.B.Pontalis, Les Temps Modernes n 215, Avril 1964, Fantasme

originnaire, fantasme des origines, origine du fantasme.

ويحيل المعجم في هذا النص الروائي بطريقة مباشرة حيناً ، و رمزية ، حيناً آخر ، على الجنس ، كبؤرة للصراع ، كما أن خطاب الأب لابنيه خيرون وأخيه الأكبر ، يحمل معاني العنف والكرامية ، ذلك أن "العواطف التي تنشط في جو العلاقات بين الآباء والابناء ، ليست دائماً إيجابية ، يعني متسمة بالحنان ، لكنها أيضاً سلبية أي عدائية " (30) ، فالأب ، حسب السياق الروائي ، يسعى للتخلص من ابنه وإبعادهما وخاصة الابن الأكبر ، أو تهديدهما على الأقل : " تعالوا تنعشوا يا اولاد الحرام ، جعل الله عشاءكم سما ، تريدون قتلي ، ولكنني سأقتلكم قبل ذلك " (34) ، وتظهر العدوانية في شكل آخر ، دون ترميز في ذلك المشهد الذي يصف ايقاع الاب بابنه خيرون اثر هروب اخيه ، إن توجيه الضربة لابنه الاصغر ، في مقر الروح ، بين الفخذين ، مضافاً إليها الضرب والتعليق والجلد بقضيب الزيتون تؤثر كلها على الاشتغال وفق النموذج الاستيهامي لل شعور يعكس رغبة الاب في اخفاء الابن ، وذلك يصبح محكي اللا شعور متوازياً ، في الظاهر ، ومتعارضاً ، في العمق ، مع المحكي الواقعي : فالأب في المحكي الثاني ، باعتباره فقيهاً ، يصطلع برعاية الاخلاق والقيم ، وفق النموذج الاسلامي ، لكن في المحكي الثاني يبدو خصماً للابن الذي يصبح منافساً له على موضوع الرغبة : الام أو بدائلها ؛ ولتكن تلك الفتاة : التي رآها حافية قرب البئر ، تلك التي أطال أبوه النظر إليها ، مرة وهي مارة قرب الجامع " (32) ، وهكذا التقت ، عن طريق الصدفة ، نظرة الأب ونظرة الابن علي نفس الفتاة التي أصبحت موضوع رغبة مشتركة ومجال صراع .

وترتكز صورة الاب كحائل دون اللذة ، من خلال المشهد الذي يصف اختلاء خيرون بفتاة ، وشروعه في ممارسة الجنس : " وفي تلك اللحظة جاء صوت أبيه مخترقاً أذنيه انتصب واقفاً مذعوراً ، وفيما هو لا يزال يلتفت حواليه ، تكرر النداء ، انطلق وسط الفناء ، يحط قدمه أينما كان حتى أوقفته قامة أبيه " (33) ، هناك الصوت ،

النداء المتكرر والقائمة المنتصبة من جهة ، والذعر ، والاضطراب والخيرة من جهة أخرى وكلها تعكس دور الحاجز وموقف الابن المحاصر المرتعب .

وتصل العلاقة بين الأب وخيرون قمة التوتر ، من خلال الاستيهام الخاص بشعيرة الذبح : «أخذ الفلاح ينفذ ما علق به من ثلج ، كان يحمل في يمينه عصا ملفوفة ، ومن يسراه يتدلى أرنب أسود... وتم خارجا ، لكنه ما ان عتب حتى عاد طالبا من الاب أن يذبح الأرنب... وهو يفضل أن تكون يد الفقيه هي الذابحة ، لانها طاهرة وميمونة ، تناول الاب موسى حلاقة ، وخرج مع الرجل ، وقف خيرون في الباب ، ينظر الى الرجلين ، في الساحة ، قرب الشجرة منحنين يذبحانه » (34) ، تنقل هذه الاحداث عن طريق السارد الأرنب ، والجو الاسطوري : اليمن .. الطهر ، والحدث الرئيسي : عملية الذبح ، يبدو من خلال الوصف ، أننا أمام سارد ، حاضر في كل مكان ، مطلع على كل شيء ، حتى على الاستيهامات التي كانت تسيطر على خيرون وجعلته يتصور نفسه ، بين يدي ابيه (بدل الأرنب) ، وقد شرع في ذبحه.

إن هذه الشعيرة ذات الطابع الاسطوري ، تم تقديمها من خلال التباس الضمير النحوي ، ضمير الغائب المفرد ، ومن خلال توظيف البديل الموضوعي ، بخلاف لاحظناه في (بدر زمانه) لمبارك ربيع ، حيث أمكن استثمار الحلم لضبط نفس العلاقات المتوترة بين الأب والابن .

وتتخذ علاقة خيرون بالأم أو بدائلها ، منحى مخالفا ، عبر اشكال متعددة ، يمثل الحلم وحلم اليقظة قطبيها الاساسيين ، خاصة بعد حلم الخلزون ، وما تلاه من بحث ملحاح عن اشباع الرغبة الجنسية : «الالف الألوف من الخلزون ، مختلفة الالوان والاحجام يركب بعضها بعضا ، قرونها خارجة ، تتحرك في جميع الاتجاهات ؛ وهاهي مجموعة منها تشرع في تسلق فخذي ، اشعر بها تصعد ، وهاهي تستقر بين فخذي ، فارفع

جلايتي ، وأرى فلا أرى إلا حلزوناً كبيراً » (35) ، وعن طريق الاستيهام أخذت تراوده صور ضبابية عن الحلزون والمرأة ، خاصة وهو جالس أمام أبيه في الجامع ، وبين يديه اللوح يستظهر فيه القرآن ، وهو وضع يغريه بالفرار ، كأخيه أو بالاستئناس بأحلام البقطة : "قعد ينظر إلى الساحة ... يرفع منصوريتهما إلى أعلى ، يحط رأسه بين فخذيهما ... » (36) . هذه الأحلام حول الحلزون ، بعدم خضوعها لمبدأ التناقض وعدم مراعاتها لمقولتي الزمن والمكان تقدم كما ذكرنا ، الوحدة الدلالية المركزية التي تتناول انفتاح خيرون على العالم الخارجي ، من نافذة الجنس ، في شكله العنيف ، خارج منطق (الأنا الأعلى) وفي صلب (الهو) حيث تخترق جميع القوانين الاجتماعية والأخلاقية والمنطقية .

وتتداخل ، في عدة مقاطع سردية ، صورة الأم مع صورة بديلتها خديجة ، حيناً عن طريق التباس الضمائر النحوية ، كما يبدو من خلال هذه الفقرة : «أخذ خيرون ينظر إلى وجه أمه ، فلم ير في وجهها أنها ماتت فعلاً .. كان فقط ينظر إلى هذه الابتسامة وهذا البياض ، ويفكر في الغد ، وفي المرة القادمة التي سيعود فيها ولن تكون هي التي تفتح له الباب ، وفي القبلة التي طبع على فمها عنوة ، وفي نهديها الفاترين ، وفخذيها الفاجرتين ، وفمها الأسود ، كان خيرون يحب خديجة » (37).

وفي بداية المقطع يكون القارئ أمام الأم ، وفي نهايته أمام بديلتها خديجة ، وبينهما تتحدد أفعال الأم وصفاتها : الابتسامة ، البياض ، فتح الباب ؛ وهي صفة وأفعال تروحي بالحنان والشفقة . ويتم الانتقال من الأم إلى البديلة دون إشارة إلى ذلك ، لأن الضمير النحوي للمفردة الغائبة يشملهما معا لكن الصفات والأفعال تتغير : القبلة عنوة ، الفاتران ، الفاجران ، الأسود ، وهي كلها تحيل على الجنس ، وعلى العلاقة بالأم عبر بديلتها .

35- اشتباكات ، ص 9.

36- اشتباكات ، ص 28.

37- اشتباكات ، ص 85.

ويصبح الموقف أكثر درامية عند شعور خيرون بفضاعة التخلي عن الأم : « شعر بقلبه يدق بعنف ، وبالحجارة تصعد من جوفه الي وجهه ، وعرق ساخن يهاجمه . لا . أخذ قلبه يدق بعنف ، وكان يشعر برغبة في أن يتقيأ ، وها وجهه خديجة يتراءى ضاحكا » (38)، فهذه الاحساسات : حرارة ، عرق ، تزايد دقات القلب ، الرغبة في القيء تشي بصراع داخلي عميق بين مراتب السلط : بين (الهو) و (الأنا) و (الأنا الأعلى) ، على المستوى النفسي ، وتعكس كلها وضعا مقلوبا على مستوى العلاقات ، يتجاوز منطقة اللا شعور بشبكاتنا التعبيرية الرمزية الى منطقة الشعور . أو بتعبير آخر ، فكأن خيرون صار يعيش في ظل هذه الوضعية الملتبسة ، فيما قبل المرحلة الطوطمية ، حيث العلاقة بالأم ، لم تخضع بعد لضوابط (الأنا الأعلى) الاخلاقية .

إن تكرار المشهد المتعلق بحميمية العلاقة بين خيرون من جهة .، والأم ويدانها من جهة ثانية : « خيرون في حجر الفتاة ، رأسه بين فخذيه ، يبحث عن الدفئ » يمثل أحد المظاهر البدائية للاستيهام المتصل بالرجوع الى ثدي الأم ، وأكثر من ذلك الى امتلاكها هي أو بديلتها . وهكذا يتخذ التداخل بين الجسمين هذه الهيئة : خيرون في الفتاة ، (الأم) والفتاة في خيرون ، بحيث يكونان كلا واحدا ، لأنه كل في واحد ، كما يوضح (ج.بيلمان نويل) في تناوله (39) لوضع شبيه بهذا في رواية (في البحث عن الزمن الضائع) لبروست .

إذا كانت الاحلام وأحلام اليقظة ، وأحيانا الصور الشعرية تقدم ، في (اشتباكات) مستويات من الحكي المتعلق بالاشعور ، فإن اللون تشكل بدورها محكيا ينقل عن طريق التعبير التشكيلي ، مختلف مظاهر الصراع ، عبر الاحداث والمواقف المختلفة . إن اللوحة التشكيلية ، في النص ، تمثل بصفة عامة ، مشاهد يسودها البياض الذي يغزو كل شيء ، حتي كأنه العلامة السيمائية المميزة لعالم البداوة والقفرة . إنها الصفحة الخالية من أي إشارة ، عالم الصمت بمعناه الحضاري ، ويشعر في الانتقال من هذه المرحلة الأولى ،

38- اشتباكات ، ص 40.

39- J.Bellemin-Noël , Vers l'inconscient du texte, psychanalyse du rêve de Swan,

حيث الانسان جزء من الطبيعة الي مرحلة جديدة ، عندما تتسرب نقط حمراء الى هذه اللوحة :« لكن خيرون ظل واقفا في الباب ينظر ، ينظر الى بقعة الدم الصغيرة الحمراء والقطرات القليلة الأخرى ...البقعة الصغيرة الحمراء الوحيدة وسط كل هذا البياض » (40) فمن طريق اللون الأحمر ، خرج العالم الروائي من أحاديته وانغلاقه وجموده وانسجامه واعتراه عنصر تشويش خلخل قانون البراءة الأصلي ، ليحل محله قانون التوتر، وما يستتبعه من عنف وارتجاج وتساؤل .

وإذا كانت هذه اللوحة التشكيلية ، تمثل بؤرة سردية في النص ، فإن هناك أوصافا أخرى ،ورد فيها ذكر التفاعل بين اللونين المذكورين : الأبيض والأحمر ، أو الأبيض والأسود والأصفر ، لإحداث نفس المعنى : « ثم اتضح الرؤية ..أصبح بإمكانه أن يرى اباه في جلابته السوداء ورأسه العاري يجري في الساحة البيضاء » (41) ، وهكذا يصبح اللون الأسود مثل اللون الأحمر ، عاملا ديناميا بتحفيز السرد . ولجئ في بعض الفقرات الألوان الثلاثة : الأبيض والأحمر والأسود متجاوزة لرسم صورة عن المرحلة النهائية للصراع : « تذكرها (الأم) وهي جالسة في السيارة الحمراء ..لا يظهر على وجهها شيء ، مغطى باللثام الأسود ، والنظارة السوداء ، وقب الجلالة السوداء » (42) ، ويمثل اللون الأسود في آخر الرواية النهاية : نهاية الأم ، وقرب نهاية النص .« عاد خيرون ينظر الى وجهها (الأم) فما هذه النقطة السوداء التي على جبينها كعروس هندية ؟ » (43).

هذا التوظيف المحكم لبعض الطاقات التعبيرية لحقل اللا شعور والملفضا التشكيلي ، يمنح هذه الرواية ابعادا فنية تنتفي فيها الفروق ، أحيانا ، بين البنيتين السردية والشعرية ، بل ويتحقق تظافر بينهما ، لكشف خبايا وتعقيدات وأوهام الواقع الذي « يبدو ، وكأنه متمنع ، بشكل أساسي ، أو بالأحرى ، كأنه يتستر من أن يكون كذلك » (44).

40- اشتباكات، ص 26.

41- اشتباكات ، ص 10.

42- اشتباكات ، ص 93.

43- اشتباكات ، ص 101.

44- Cathérine B.Clément, Le pouvoir des mots symbolique et idéologique, coll. Repères, 1973, p 124.

التباص العلاهات

القباس العلاجات

**الجنازة لأحمد المديني ، عين الفرس للميلودي شغوم
أحلام بقرة لأحمد المرادي ، الهبة لأحمد عز الدين
التازي**

في دراستنا للمتن الروائي المغربي ، ارتأينا أن نصنف هذه الروايات ، فيما سميناه
بالعلامة الدينامية ، في إطارها العبر لساني ، مبرزين الالتباس الذي تخلقه هذه الخاصية
البنائية ، على مستوى الشخوص والأحداث والزمن والمكان ، بتوظيفها لسجلات التعبير
الروائية والشعرية ، ولطرائق المفارقة والتنسيب ، وتعدد محافل السرد وتداخل الضمائر
النحوية وتشعب مستويات الرمز والأسطورة .

1- الجنازة ،

تكشف «الجنازة» (1) في عتبتها الأساسية المقتبسة من كتاب (سر الأسرار
لتأسيس السياسة وترتيب الرئاسة) لإخوان الصفا، عن مكون نصي لاستقيم القراءة دون
أخذه بعين الاعتبار، ويتمثل في (الرمز) الذي يؤثر فضاء الرواية من بدايتها إلى
نهايتها : «فتدبر رموزه بما تقدم إرشادك إليه، وتوقيني لك عليه، يسلس لك القيادة،
ويمكنك من ذلك المراد» (2).

1- أحمد المديني ، الجنازة ، دار قرطبة للطباعة والنشر 1987 .

2- الجنازة ، ص 5.

كما تتضمن العتبة النصية ميثاقا بين الكاتب والمتلقي، مرتبطا بالرمز، إنه ميثاق التفوير والتكتم الذي يجعل الكتاب في مأمن من أن يقع في «أيدي جورة مفسدين وفراغة متجرين» (3).

ولاشك أن هذا الميثاق بارتكازه على الغموض والإشارة، وبارتكازه على الاستعارة «السردية» سواء في تقديم الشخص أو الأحداث أو المواقف يضع الرواية في منعرج يميزها عن الرواية التقليدية التي اعتادت العناية بالتفاصيل والتوسع في الوصف والتحليل.

وإذا كان الرمز مكونا مركزيا في هذا النص الروائي، فإن السياسة كما تشير العتبة تمثل الموضوعة الرئيسية التي يتم تناولها من موقع نقد الرئاسة وفضح الواقع الذي أفرزها بنأى عن تناول الأطروحي المباشر في أغلب الأحيان.

وعلى هذا الأساس فإن المدخل الصحيح لقراءة نص بهذا الخصب والتعقيد، تشابه مكوناته وتستثمر بطرق مختلفة ومخالفة للسائد، لا يمكن أن يكون إلا في إطار دينامية العلامات ممثلة بصفة خاصة في الكارثية والجنون، من جهة، وفي إطار دينامية الأشكال من خلال تداخل السرد بالشعري واندساس التراثي بينهما كحكي داخل الحكي.

فالتجريب الحدائري كروية شمولية متميزة يعتبر ثورة عميقة تتوسل إلى تحقيق غاياتها عن طريق «نسف كل أنظمة الفكر وقواعد اللغة والفن التقليدية وكذلك العلاقات بين الكلمات، وبين الكلمات والأشياء، وفتح الباب على مصراعيه أمام الانتقال المفاجئ وغير المنطقي من موضوع إلى موضوع آخر» (4) ويتم ذلك في النص عن طريق تكسير الحدود الفاصلة بين جنس الرواية والجنسيات الأخرى الدائرة في فلكها، إذ تتحدد «الجنائز» عند ملتقى السيرة (سيرة علي) والسيرة الذاتية للكاتب، داخل السيرة الروائية. وتتم الإشارة إلى هذا التكوين الثلاثي، في ثنايا بعض الفقرات: «لا يوجد في

3- الجنائز، ص 5.

4- الحدائز، ص 50، مالك برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزي.

الحقيقة أي قصور في التحديد، وإن كان الراوي يعجز عن التوفر على كل شطارته لمزيد من التدقيق وبإمكانه أن يقر بعدم توفره على حذافير السيرة، وربما ارتبأكه في سرد الرواية» (5). وإلى جانب ذلك يفتصح الراوي عن مقصديته في إرباك المتلقي، بتلغيم طرق الحكيم : (ولي في السرد فنون وتقلبات وبعضها قائم على المداورة)، كما يوضح أساليب هذه المداورة : «إنني ضمير المتكلم والمخاطب والمخاطب، في اجتماع الضمائر ومنى افتترقت» (6)، ويصفه عامة فإن العنصر الدينامي الذي يخلق توترا على المستوى الأنجاسي وعلى المستوى السردى، في الرواية، هو ما يسميه السارد بالوهم الذي يرد ذكره كثيرا : «لا أريد أن أنقض كلام أحد ولا أدفع سيرة أحد، كما أن سيرتي لا تروى، وحين تشاهد، فهي تنمو، وتتخذ لها ما تشاء من الألوان والأشكال، فكل ما يظهر منى وهم» (7). وما لاشك فيه أن الوهم كمرادف للتخييل أو كرافد له يخلخل عالم الذكريات، ويفقده صلابته الواقعية ويذريه شظايا شعرية.

وفي مجال آخر خارج الطرح الأنجاسي والسردى، تتمظهر (الجنازة) في ثلاثة مستويات : مستوى سردي واقعي، تتناول بعض الأحداث العامة أو الخاصة بإشارات سريعة، ومستوى شعري يركز على التعبير بالصور الباذخة المشرقة، ومستوى أسطوري يتماهى مع السردى والشعري ويقيم حوارا معهما من خلال نصوص قرآنية وحديثية أو نصوص للإبشيهي والشعبي تقدم وقائع لا تقل عجائبية عما يزخر به عالم الواقع الروائي.

وفي هذا الإطار يمكن قراءة (الجنازة) انطلاقا من دينامية الأشكال والتي تستند إلى ضبط التشابهات والتشعبات والكوارج بدل التعادلات والهدائل والتضمينات. وهكذا يصبح الشعري بصفة خاصة عنصر تشويش وتفجير يحدث في النص تصدعات شبيهة بتلك التي ذكرها السارد في سياق آخر. «فلا تنفرض المسافة ولا تتوزع مجللة بالصحو

5- الرواية ، ص 17.

6- الرواية ، ص 95.

7- الرواية ، ص 96.

تارة، ومرتبكة باليقظة تارة أخرى ومهددة بطقس الكارثة» (8) ولجئ تفصيلاً للآثار الناجمة عن هذه الكارثة في فقرة أخرى: «ولكن الجسد يريد أرضاً أخرى، غير هذه ينشر عليها ظله، ومواقع أخرى يكون فيها للكارثة أثر، فتتهز الأقدام ويصدر عن شقوق الطين وجيب» (9) فليست المسألة مجرد تداخل بين أجناس أدبية في الرواية بل خلق فضاء نصي يوجد على حدود النظام والفوضى. وهكذا فإن تشكلات ذرية مثل غفساي وبرشيد، والدار البيضاء، في إطار الرحلة لا تنتظم كعلامات إحالية، بل تقرأ عبر شفرة لاشعور النص: فالبطل (علي) يحمل (بركة) وطاقة تجعله يتفاعل مع الأرض، وهو يقوم بسفره المخصب بين قوافل السنديان بضفاف ورغة وجبال الريف: «وفي مجمع الشوق اتسعت السيقان، سيقان المدن التي عبرت، ينقلب الجسد كله يدين، توسخ اليدان في التراب تدفعان الأصابع عميقاً، وعميقاً تهوي القبيلة، فتلتف بلدة برشيد على الصدغين، لا تبادئها بالحدث، ولكن باللقاح، تفقس السلالة» (10). ومعلوم ما في الشاهد السابق من تداخل بين الإحالي، والرمزي والأسطوري، إذ تتحول المدن من كائنات جامدة إلى كائنات حية ذات صفات أنثوية بطيشها وغنجها ونزوعاتها الجنسية، ويصبح «جسم المرأة منطقة شاسعة كثيرة الوديان، تكسوها غابات وتخترقها منابع مياه؛ وتقتل الرحلة في هذا السياق ألواناً من المداعبة والملاطفة ومقدمة للجماع» (11) أي لتفقيس النسل وانتشاره وتأثيره واستمراره؛ وذلك ما يلتقي في دلالاته العميقة، مع الصورة النووية للبعث التي أشرنا إليها، من خلال إقامته تلك الشبكة من الروابط بين جسم الإنسان وعالم الأشياء، ضمن نظام العلاقات الرمزية الخاصة أو العامة.

إن هذا النوع من الكتابة الذي يتسم بالعنف ويتعدد الأجناس الأدبية واللغات والأصوات التي تعبر صفحاته يوجد داخل ما يمكن أن نطلق عليه «جنون الكتابة» التي ليست بأي حال كتابة حول الجنون (12).

8- الرواية، ص 42.

9- الرواية، ص 11.

10- الرواية، ص 12.

Rudigoz (Cl), Systématique génétique de la métaphore sexuelle, p 85.

11-

Shoshan Felman, La folie et la chose littéraire, Seuil 1978, p 13.

12-

إن الرواية في عدة فقرات منها تشير إلى الجنون من خلال تلفظ السارد حيناً أو الشخصية الرئيسية حيناً آخر فهذا هو الراوي يوضح: «وقد سننت لنفسي خطة أولها الهذيان» (13) ويأتي صوت الشخصية الرئيسية كصدي لحديث الراوي: «وإذ أهذي بنرجسيتي الباذخة...» (14) وإذا كان الهذيان أول مرحلة نحو الاختلال، فإن عدم التمييز بين المتناقضات يعتبر مرحلة ثانية: «وهجت بالبشر الذي سكنني وبالجنون الذي يريني الشكل وضده متداخلين، والظاهر والباطن متقاطعين» (15)، وينتهي الوضع بالتعرف على هذا الخلل، ويتصور إمكانية عزل المصاب عن المجتمع: «وسأفترض أيضاً عدة افتراضات، كأن يلقمونني حجراً أو أساق إلى مستشفى الأمراض العقلية» (16).

وكعدوى فتاكة وسريعة الانتشار يخبرنا السارد بأن هذا المرض أصبح عاماً في المجتمع الروائي: (فأجد أن ما حولي قد تحلل... وكان الجنون، وها قد عم الجنون كل مكان» (17)، ويقدم لنا نماذج بشرية ضعفت علاقتها بالواقع وسقطت في نوع من الانفصام، منها (عباس) الذي «توقف العالم عنده منذ فترة مقاومة الاستعمار... منذ ذلك الوقت وهو يهذي وتنتابه حالات توتر متقطعة يصرخ فيها طالباً المسدس، والبنديقية، يضغط بسببته على الفراغ كما لو أنه يضغط على قرص حقيقي» (18)؛ وهناك أيضاً تلك الجماعة التي تلتقي في المقهى يومياً مدمنة على الشراب، والثروة، واجترار الأفكار، والتيه في الأوهام: «هم غرباء هؤلاء القاعدون، العين لا تطرف، والأصابع إما متشبكة في قبضات مفرغة، وإما هي مستندة لوجوه تحدد عيونها في فراغ مديد» (19) إنها شخصيات تعاني من إخصاء سياسي (20) تمارسه مؤسسة المخزن وقد جعلت دورها مقتصرًا على الاحتجاج وإنتاج وإعادة إنتاج الكلام، فأصبحت نتيجة ذلك، حسب سياق

13- الرواية، ص 106.

14- الرواية، ص 96.

15- الرواية، ص 109.

16- الرواية، ص 20.

17- الرواية، ص 24.

18- الرواية، ص 57.

19- الرواية، ص 43.

الأحداث الروائية تتحرك داخل مستنسخ إيديولوجي لالتحيد عنه. والسلطة المخزنية التي يرد ذكرها في الرواية عدة مرات (المخزن هو المخزن) فرضت أيضا نوعا من العجز الثقافي على هذه الشخصيات وجعلتها تعيش داخل دائرة المهشين والمحاصرين الذين يرمى بهم خارج ميدان الفعاليات الاجتماعية فهم لذلك في وضع المجانين المصابين بلوثة المثالية كما يتضح ذلك، خاصة، في الجنازة الثانية.

وهكذا تصبح الرواية بمستوياتها الخطابية والتشكيلية والسردية مسارا لقوات وأمواج تخضعها لتغيرات مستمرة.

ومن جهة أخرى ترد في النص صور نووية : الساعة، القيامة، يوم الحشر، البعث، أو ما يطابقها من (سيمات) نووية تتمحور في أساسها حول الزمن والمكان، والانتقال، وتكون في مجموعها ما يمكن أن نطلق عليه محكي القيامة الذي يتسلسل في حقول ومسارات تشكيلية متدرجة وأحيانا متناقضة : هناك الصورة النووية الأولى (الساعة) : « هذه من علامات الساعة » (21)، ثم (أليس من علامات الساعة ظهور الدجال، أن يعترض الدهماء الأسياد والشرفاء) (22)، وهي تطابق نهاية العالم؛ وتأتي بعد ذلك الصورة النووية للحشر : « وكان هرج ومرج، لاشك أنه يوم الحشر » (23) الذي يتبعه الحساب حيث العدالة الحق، ذلك أنه « زمن الحشر العظيم يوم لا ينفع مال ولا بنون. » (24)، وأخيرا تأتي الصورة النووية : البعث مؤتلفة ومختلفة مع بعض الصور النووية السابقة : « ثم يقول الله يا إسرافيل قم وانفخ في الصور نفخة البعث، فيخرجون من القبور حفاة عراة » (25)، وهي صورة تشير إلى نهاية الموت، وتبرز على المستوى الرمزي بداية حياة جديدة منسجمة في ذلك مع تيمثيي اللقاح والتفقيس اللتين تناولتهما أنفا.

21- الرواية ، ص 75

22- الرواية ، ص 28

23- الرواية ، ص 35

24- الرواية ، ص 34

25- الرواية ، ص 34

وعلى هذا الأساس، فإن «الجنّازة» تتكون انطلاقاً من صنفين من التوتر الشكلي : الاختلاف والاتلاف، ممثلين في الإحباط والأمل؛ إذ من المعلوم أن الحضور الكلي لأحدهما يلغي الحكي إطلاقاً. ويعطي صورة عن هذا التوتر ميكرونص يندرج عبر عدة إيقاعات : إيقاع أول يذكّرنا بالصورة النووية للازدحام، إلا أنها هذه المرة أكثر عنفا وقوة : «هاهو التيار يقوم، يصعد مثل موجة هائلة تتفجر مع عاصفة هادرة في عمق المحيط. تيارات البشر الصارخ، قوة الأيدي والأذرع» (26)، ثم تعقب ذلك أربعة إيقاعات تدور حول الصور النووية للصمت، والاختناق والاعتقال والشيخوخة : «صمت لا يحدث فيه إلا الصمت، تدخل إليه كما لو كنت تدخل إلى نفق طويل، سقفه وجدرانه صنعت من الإسمنت المسلح... ثم ساعات أيام والأعوام هي هذه الندف البيضاء على رأسك تضيق الفضات عند بوابات بأقفال ضخمة محكمة الإغلاق» (27)؛ أما الإيقاع الخامس فإنه يلقي مساحة اليأس، ويرسل وسط الظلمة والضيق والحصار شعاع أمل تمثله (زينب) بتحديدها وصراحتها وإيمانها بالمستقبل : «وجه زينب بليغ بصمته الآخر، يطرد البكاء، لا يغلبه الغياب، لا يستسلم للحزن» (28).

وهذه الإيقاعات الخمسة بمختلف صورها النووية، في تراتبها وتقابلها (صمت السجن/ صمت زينب) تعتبر بنية استعارية مكثفة للبنية الروائية الكبرى ولمختلف الانشطارات السردية التي تحفل بها.

نستخلص من هذا التحليل ملاحظتين تتعلقان بمستويي البناء والشكل :

فعلى المستوى الأول تتميز «الجنّازة» بدقة تركيبها حيث يمثل النض - الرحم وإلى جانبه العتبة وملحق الحكي والنصوص التراثية المتخللة مسارات سردية تساهم في تشييد الرواية على المستوى الماكرونصي، بينما تعمل الصور النووية والتشكلات المتولدة على المستوى الميكرونصي، على خلق أصناف من التنوع والاختراق والتجاوز أحيانا للنص - الرحم.

26- الرواية .. ص 132

27- الرواية .. ص 132

28- الرواية .. ص 132

أما على المستوى الثاني، فإن الرواية تبدو ذات شكل دائري تبتدئ عتبتها النصية بالحديث عن «جورة مفسدين وفراغة متجبرين» وتنتهي بملحق للحكي، على شكل تناسي استنساخي يتحدث أيضا عن جوررة مفسدين أو بالأحرى عن نهاية سلالتهم. وبعبارة أخرى فإن الرواية بقدرما قدمت في مختلف فصولها، ألوانا شتى من الصور النووية (التردي، الهزيمة، التفسخ...) أو التشكلات السردية التي تحيل على دلالات متباينة، بقدر ما حاولت أن تعطي الانطباع بضبط المختلف في تيمة (النهاية) التي تتمثل في (قيامرة) أولئك الجورة المفسدين، وتشبيهم في (الجنابة) الأخيرة في النص، باعتبارها حدا فاصلا بين تاريخ طابعه الاستبداد، واستشراف تاريخ جديد، وقيم أصيلة.

11- عيين الفرس :

يحتل المبلودي شغوم موقعا متميزا في مجال الكتابة الروائية يتحدد، أساسا، في قدرته على خلق متتاليات سردية تتسم بالفاعلية وبالتنوع وبمبدأ الحوارية، داخل النص الروائي.

من هنا كانت أعماله الروائية تمثل مختلف مظاهر التحديث بما تتضمنه من تشكيل متفرد للأحداث والزمان والمكان؛ وليس هذا الملمح مجرد انفتاح على طرائق السرد المعاصرة، ولكنه استيعاب أيضا وتشغيل لطرائق السرد التراثية العربية ولأساليب الحكيم الشعبي الشفاهي.

وهذا المزج الدقيق بين هذه العناصر الثلاثة يعطي لكتابته الروائية نكهة وإيقاعا خاصين، كما يخلق أشكالا من التوتر بين مختلف مكوناتها السردية من جهة وبين أسئلة الكتابة التي تنبع من صلب التخيل ومن صيرورة الحكيم، من جهة ثانية.

وأول ما يواجه المتلقي لهذه الروايات لعبة العناوين التي تجاوزت الحد المألوف في الروايات التقليدية التي تحيل، عادة، وبصفة مباشرة على أحد مكونات النص : المكان المركزي، أو الشخصية الرئيسية أو الحدث الهام أو الفكرة التي تتمحور حولها الرواية وهذا الانزياح عن المألوف ينطلق من مقصدية تبدو كأنها تسعى إلى إرباك المتلقى وتكسير أفق انتظاره عندما يقرأ عناوين من نوع «الضلع والجزيرة» (1) و«الأهله والمنسية وباسمين» (2)، و«عين الفرس» (3).

إن العنوان، باعتباره عتبة للنص لا يهدف في روايات م. شغوم لقراءة بسيطة يسيرة، كما أنه لا يعكس براعة على مستوى الكتابة بل يخلق توترا بين محفل الإنتاج

1- م. شغوم ، الضلع والجزيرة ، دار الحقائق ، بيروت 1980 .

2- الأهله والمنسية وباسمين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1982 .

3- عين الفرس ، دار الأمان ، الرباط 1988 .

ومحفل التلقي : فإذا كانت «الجزيرة» تحيل على مكان معين، في (الضلع والجزيرة)، فإن (الضلع) يشير إلى أشياء كثيرة، بدءا من ضلع الكاتب أوالقارئ، مروراً بـ«المثلث ذي الضلع الواحد» الذي «صنعه مجنون» وصولاً إلى أضلاع المثلث الرمزي الذي تتحدث عنه الرواية «الحياة مثلث، يا أستاذ، مثلث له طبعاً ثلاثة أضلاع، يمكن أن تكون متساوية. هذا أمر يتوقف على الإنسان وعلى ظروفه، لكن الحياة لا يمكن أن تكون إلا إذا صارت لها ثلاثة أضلاع : الحب والعمل والعلاقات الإنسانية» (5)؛ وكذلك الأمر بالنسبة لرواية (الأبله والمنسيه وياسمين) : فصفة (الأبله) لها حمولة لغوية سلبية ، «ياسمين» اسم علم على الأرجح بنما «المنسية» تحيل على أشياء كثيرة تشترك كلها في أنها تعرضت للإهمال من طرف من كان يفترض أن تبقى حاضرة في ذاكرتهم. أما (عين الفرس)، فإنه لايفاجئنا كتركيب لغوي، ولكنه يشير تساؤلنا (كعنوان) لرواية، وخاصة كموضوع لها، إذا ما تمسكنا بالمعنى الحرفي للكلمة.

وقد اعتدنا أن نجد حلاً لغوامض بعض العناوين الملتبسة في الرواية، التقليدية، عند قراءة فصولها الأولى، غير أن الأمر يختلف في هذه النصوص التي نحن بصدها، إذ يعتمد السارد إلى التردد والتراجع، والتناقض، مما يؤدي إلى خلق تعميمات إضافية مؤقتة أمام القارئ.

ويصفة عامة فإن توظيف الأسماء وأسماء الأعلام أوالصفات في العناوين عند م.شغوم، يتم بشكل يتوخى إذكاء فضول القارئ وإقحامه في عملية إنتاج النص.

وتتضح العناية بالمكونات التشكيلية للنص، أيضاً من خلال الاهتمام الذي يوليه السارد للعنصر المعماري فالقسمان المكونان لرواية (عين الفرس) يشتمل كل منهما على ثلاثة فصول : ع، ي، ن، يختص كل فصل، على حدة، بطرح إما قضايا نظرية أو متتاليات سردية تتأرجح بين الواقعي والأسطوري، ملمحاً من خلال هذا المعمار إلى أن كلمة (عين) لا تكتمل كمفردة لغوية وكروية وكإبداع، إلا بالتحام حروفها، أي بحصول

4- الضلع والجزيرة ص 117.

5- الضلع والجزيرة ، ص 115.

تكامل بين المستويات الواقعية والأسطورية والتخيلية. كما يبرز اعتماد الصنعة الروائية وإتقانها من خلال تقطيع النص : فهناك في (عين الفرس) مثلاً، من جهة ،(رأس الحكاية) وينقسم إلى فصول : (ع) يدور حول الحكاية، وصيفها على شكل حوار تتخلله بعض المقاطع السردية (ي) ويتضمن حكاية الولد الضال والرجل الطيب (ن) ويتم فيه التحقيق مع السارد محمد بن شهرزاد في الأحداث التي عرفتتها (عين الفرس) وهناك من جهة ثانية القسم الثاني : (الذيل والتكملة) ويتوزع بدوره إلى ثلاثة فصول : (ع) : السارد يتحدث فيه عن المنفى وعلاقته بالسكان؛ (ي) ويتضمن مجموعة خواطر حول الواقع واللاواقع، والعبث والتناقضات كل ذلك انطلافاً من تجربة السارد الخاصة. (ن) : حدوث انقلاب يطيح بالنظام القائم يتلوه سفر محمد بن شهرزاد مع محمد النفال في اتجاه البحر.

من هذا التقسيم يبدو أننا في هذا النص أمام ثلاثة محكميات :

محكي عين الفرس : الولد الضال والرجل الطيب.

محكي السارد محمد بن شهرزاد : بين رحلتي الحكي والمنفى

محكي النص : صيرورته النظرية بين الإنتاج والتلقي والتأويل.

وبلاحظ أن مختلف هذه التقاطعات تحدد العلاقات النصية بين الواقعي والأسطوري والنظري بحيث يصبح كل محكي يعكس وينعكس في الآن ذاته في المحكي الآخر بطريقة فنية ناضجة. كما يبدو النص مكوناً من رأس وذيل، وتتم رؤية الشخصيات والأحداث والأماكن، من زاويتين متباعدتين ومتعارضتين : عين أولى في الرأس، وعين ثانية في الذيل، ويؤدي اختلاف مواقعهما إلى تباين الرؤى والتأويلات والأحكام. ويوحى ذلك كله بأن البناء المعماري للرواية يخضع لمبادئ التعقيد والتوتر والتعدد، ولا يمكن الإلمام بدلالاتها إلا في ضوء هذه العناصر البنائية.

إذا كانت الدينامية تنتعش وسط النسبية، فإن روايات م. شغوم تعتبر بكل معنى الكلمة ذات طابع دينامي فالنسبية التي اعتمدت قاعدة للكتابة عند روائيين كبار.

أصبحت في روايات شغوم تطول الزمن والمكان والشخصيات والأحداث، والأحكام. ففي (عين الفرس) ليس هناك يقين في أصل التسمية، إذ تطلق (عين الفرس) حيناً على عين الحيوان الذي يسمى الفرس، وعلى آلة لتضخيم الصوت حيناً آخر، وعلى مكان سري ثالثاً، وربما «مدينة شاطئية صغيرة مرتفعة قليلاً عن سطح الماء، في شكل هضبة تناثرت البيوت البيضاء الناصعة على جهتها المطلّة على البحر» (6). وتتوغل النسبية في بناء الشخصيات حتى نصبح أمام ما يمكن أن يعرف بالشخصية - اللغز التي على القارئ أن يعيد بناءها انطلاقاً من شظاياها المتناثرة؛ وذلك كله ناتج عن الطريقة التي تقدم بها هذه الشخصيات من زوايا مختلفة، ووجهات نظر متباينة: ففي «الأبله والمنسية وياسمين» أيضاً يقدم الأبله في علاقته بالمتسول وبالشقراء من وجهة نظر الجدة، التي تتسم بطابعها الخرافي، ثم من وجهة نظر الجد التي تلقي أضواء على بعض الوقائع التاريخية، وتقوم بتصحيح بعض الأخطاء والتدقيق في هوية بعض الشخصيات، ثم تأتي وجهة نظر الطفل الذي قام برحلة للتعرف على مسقط رأس الأبله، هذه الشخصية الغريبة التي اختلف الناس حتى في تحديد اسمها: «قالوا اسمه في الشرق قويدر الكبداني، واسمه في الشمال المختار الزيلاشي، واسمه عريف بنجلون المسدي في فاس ونواحيها، وفي البيضاء وضواحيها علي القبي، وفي أغادير والأطلس محمد آيت بيهي، وفي الجنوب اسمه زين الحالة ولد سيدهم» (7) ونفس الالتباس يلاحق المتسول «فهو إما مجنون حقا، وإما أنه ينتقم لسبب ما من الأبله والأبيض، وإما أنه رجل طيب... وإما أنه شخص ذكي إلى حد المكر» (8).

ومما يلاحظ أيضاً تعدد الساردین في روايات شغوم، مما يتيح تقديم الأحداث من وجهات نظر متنوعة، متقاربة أو معدلة أو متناقضة... وينتج عن ذلك اختفاء المطلق وسيادة النسبي الذي يخلخل المسلمات والبدیهیات والأحكام اليقينية: فهذا السارد

6- عين الفرس، ص 47.

7- الأبله والمنسية وياسمين، ص 7.

8- الأبله والمنسية وياسمين، ص 34.

الثاني الناقل عن المهدي حكاية (عين الفرس) يقر: «لم أصدق كما لا يمكن لأي أحد ما زال يتوفر على حد أدنى من العقل، أن يصدق ما رواه المهدي السلوقي (...) وبالرغم من أنه ادعى أنه شاهد بأمر عينيه ما حدث للطاهر المعزة وزوجته» (9)، لكن المهدي السلوقي نفسه يعترف: «الحقيقة أنني لم أشاهد ذلك بما تسميه أنت شهود عيان، وإنما رواه لي صديقي الصياد مبارك بوركة» (10).

وهذه السلسلة من الساردين الذين تختلف جزئيات محكياتهم توقع المتلقى في ارتباك وحيرة، بل إن بعض الساردين يستقنون في شرك الالتباس، نتيجة الاشتباكات والتفاعلات التي يكون النص مسرحاً لها، وهذا ما جعل المهدي السلوقي يقول بنوع من اللامبالاة، وتحت ضغط إرغامات هذا الاضطراب: «على كل حال، بإمكانك أن تشكك فيما حدث، أن تعيد ترتيبه إذا شئت، أو تضيف إليه بعض التفاصيل من عندك، أما الوقائع فهكذا حدثت، بل بدأت» (11).

وتجدر الإشارة إلى أن «عين الفرس» تقدم في تضاعفها، في فقرات متفرقة، مجموعة من الرواة محددة الأسماء والصفات حيناً، ومجهولة الهوية حيناً آخر، وفي كل فقرة تتحدث عنهم، تتكرر جملة مركزية تؤكد أن المصدر الحقيقي للسرد هو الحلم والتذكر، وذلك ما يضعف كل مسعى لمشكلة الواقع والإيهام به من جهة، ويجعل الرواية ذات صلة وثيقة بالنظرة النسبية للأشياء. ويمكن أن نجعل سلسلة الرواة ورتبتهم حسب أولوية موقعهم في النص المذكور وممارستهم المباشرة للسرد كما يلي:

* محمد بن شهرزاد يقوم بدور مزدوج: السرد والمشاركة في الأحداث، بل في مؤامرة ضد السلطة تعرض بعدها للنفي، ثم أطلق سراحه بعد الانقلاب. وبذلك يمكن أن نعتبره بطلاً لمحكي أساسي يتقاطع، على شكل مفارقة بنائية، مع محكي السفينة الأمريكية، وقبلها السفينة الإسبانية؛

9- عين الفرس، ص 13.

10- عين الفرس، ص 26.

11- عين الفرس، ص 25.

* ثم يأتي في درجة أعلى محمد النفال الذي يضطلع بوظيفتي النقل والتنظيم على مستوى السرد؛ ولم تتم الإشارة إليه إلا عند بداية حكاية «عين الفرس» وفي نهاية القسم الأخير منها حيث ذهب صحبة محمد بن شهرزاد بعد إطلاق سراحه؛

* ويكتفي النص بالتلميح إلى بقية الرواة : المهدي السلوقي، مبارك بوركية، صياد صديق لبوركية، شخص مجهول يقدم كما يلي : «ومن المؤكد أن صديق بوركية، لم يعاين الحدث وإنما روي له بنفس الطريقة» (12).

إن هذا الاضطراب في تحديد هويات الساردين أنفسهم، وذلك التراجع في ضبط المواقع الاجتماعية للشخصيات، والمواقع الجغرافية للأحداث، يجعل الرواية تعيش في فضاء الممكن والمحتمل والنسبي، وتتغنى بالسؤال والتحول وامتداداتهما وتشعباتهما.

ومن جهة أخرى فإن الرواية كلها وخاصة الحكاية الممثلة لبؤرتها تنبني على مفارقة، فهي تحكي التخيل بامتداداته الأسطورية، في تواشج مع متغيرات الواقع، إنها تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر، أي أنها تتحدث عن الخرافي وتتغنى الواقعي أو العكس، ويفصح الاستنطاق التالي الذي خضع له السارد محمد بن شهرزاد عن ألوان من المفارقات اللفظية والدرامية :

- أين توجد عين الفرس...؟

- لا توجد في أي مكان...

- نحن على يقين أنها توجد في مكان ما، وفي مكان غير بعيد عنا...

- في رأس الفرس، الحيوان الذي اسمه الفرس (فحاولت أن استدرِك... في بيت

الأمير... هي الأكلة الصغيرة التي في بيت الأمير...

- هناك مكان ثالث توجد فيه، هذا بالضبط ما نريد أن نعلمه منك...

- مكان ثالث، والله لا أعلم...

- إنها اسم سري لأحدى المدن الشاطئية بالإمارة

- اسم سري؟ (13).

وهناك مفارقات أخرى تنتج عن «الصورة المغلوطة التي تكونها الشخصية عن نفسها متعارضة مع الصورة التي يتيح العمل للقارئ تكوينها» (14). وفي هذا الإطار تندرج بعض المقاطع التي تكشف عن أنواع الانخداع التي تسقط فيها بعض الشخصيات وفي مقدمتهم حميد ولد العوجة الذي دفعه تصويره الخاطئ «إلى اختراع شطارة وهمية وتغذيتها من نفسه ومن الآخرين متخيلا أنه بذلك حقق أروع البطولات... والذي انتهى من كثرة كذبه إلى تصديق الكذب على نفسه وعلى غيره» (15).

وتتخذ المفارقة منحى أكثر عمقا عندما «تكون الصورة التي كونها الشخص عن العالم الذي يسكنه متضاربة مع العالم الحقيقي» (16)، وذلك ما تمثله مواقف سكان (عين الفرس) في توهمهم وجود عالم مغاير على شكل باخرة أمريكية في قعر البحار محملة بالبسطيلة والمشوي وفق ما حدث به حميد صديقه الطاهر المعزة «نعم يا عم، في تلك النقطة الثانية التي عدت منها، منذ قليل توجد أطنان من البسطيلة اللذيذة التي تكفي لأكل عين الفرس عاما على الأقل، إنني أذهب إلى هناك كل يوم، في نفس الوقت فأكل حتى الشبع ثم أعود. عدني بعدم إفشاء السر، أدلك على سكانها» (17)، وبعد مرحلة أولى استولى فيها الارتياح والغضب على الطاهر المعزة، أذعن للبديل، للصورة المغلوطة عن العالم، وقال: «بسطيلة؟ تساءل الرجل وهو يفتح عينيه ويغلقهما» (18)،

13- عين الفرس، ص 38.

14- د.سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1977.

15- عين الفرس، ص 14.

16- موسوعة المصطلح النقدي، ص 99.

17- عين الفرس، ص 20.

18- عين الفرس، ص 21.

وفي اليوم التالي، لم يظهر للظاهر ولزوجته أثر؛ فقد ذهبنا دون رجعة إلى تلك النقطة النائية التي تلتقي فيها السماء بالأرض والماء» (19).

وتتسلل طرائق الحكيم الشعبي إلى مختلف النصوص الروائية لشغوم، عبر تعددية لغوية وسردية في آن واحد : فالحكاية المركزية تقدم على شكل (حلقة) تتجمع حول الأميرال « بين غلمانته ومؤنسيه من شعراء ومغنيات ومهرجين وعلماء » (20) باستثناء العامة استجابة لطلب الراوي محمد بن شهرزاد الذي رجا مولاه (أن يتفضل فيحصر مدى (عين الفرس) في هذا المجلس العامر. الغوغاء قد تسيء الفهم وتخلط بين الحكاية والواقع (21).

واحدي المغنيات تدرك الموقف الحلقي فتقول لصاحبيتها : «أراهن على أنه سيوقف الحكاية ويبدأ في جمع النقود كما يحدث في الحلقة» (22).

ومن الأساليب التي تم توظيفها في هذه الروايات استحضار المروي لهم وتسجيل ردود فعلهم، ووجهات نظرهم؛ كما أن السارد لا يتخبط في الحكيم مباشرة، بل يمهّد له بمقدمات للتشويق وإثارة الانتباه، كما هو الشأن في الحكاية الشعبية، وقد أشار النص إلى ذلك في (عين الفرس). « لكل حكاية باب، والمقدمات درجات العتبة ». (23)، وتمثل الصفحات 12 و13 نماذج لهذا النوع من الاستدراج وإبطاء حركة السرد، وتسجيل ردود الأفعال، مما يساعد على خلق بؤر حوارية متعددة. وفي نطاق استثمار طرائق الحكيم الشعبي، تكثرت تلك الجمل الاعتراضية التي تخلق مسافة بين السارد والسياق الذي يدور فيه الحكيم، وهكذا يتحدث السارد محمد بن شهرزاد أمام الأميرال : « فأنا سبحان مدبر الأحوال... إن شاء الله... والحمد لله... والأعمار بيد الله » (24)، أو « حفظ

19- عين الفرس ، ص 25.

20- عين الفرس ، ص 6.

21- عين الفرس ، ص 10.

22- عين الفرس ، ص 12.

23- عين الفرس ، ص 12.

24- عين الفرس، ص 5.

الله مولاي الأمير وأبعده ورعيته عن كل مكروه...» (25)، وتتكرر هذه الصيغ الاستنساخية خاصة في القسم الأول من (عين الفرس) حاملة نقيض ملفوظها، مولدة نبذة سخرية تنسجم وروح المفارقة التي تسود روايات شغموم بصفة عامة.

إن طرائق السرد عند م. شغموم تقوم على تقويض أسس الكتابة التقليدية، وتأسيس مسارات جديدة، ورؤية جديدة لكتابة روائية تركز على الدينامية كمظهر من مظاهر التحديث عن طريق «هلوسة ما هو عقلائي، وتغريب ما هو شائع ومتوقع وتحويل ما هو غريب الأطوار وخارق إلى شيء تقليدي» (26). هذا عدا تلك الإضافات على مستوى المعمار الروائي، وتلقيح المتتاليات السردية، وإتقان لعبة المرايا المتعددة المواقع، بحيث يمكن أن نقول إن الشكل في هذه الروايات أصبح له دور أساسي على مستوى البناء والدلالة في آن واحد.

25- عين الفرس ، ص 34.

26- مالك برادبري ، الحداثة ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للطباعة والنشر ، ص 50.

III- أحلام بقرّة :

لا يمكن التسلسل إلى عالم « أحلام بقرّة » (1) إلا من خلال مفاهيم معاصرة للكتابة تتصل بالخرق والتجاوز في آن واحد، وبالخوف من الوقوع في الجنون (2). إن الأدب بهذا المعنى يصبح « صيحة مفزعة » يخضع الأشخاص والأحداث والأشياء إلى تحولات غير منتظرة، ضمن عوالم لغوية لها من الدقة والشعرية وقوة تحريك القلوب والعقول والحواس ما يجعلها بحق، كتابة عن الإنسان بكل نزوعاته وتهويماته وجسارته وخروقاته التي تعتبر حافزا للأفعال والأقوال والأفكار المتداولة.

أول ما يثير اهتمام الباحث في هذه الرواية أنها مفتوحة على أجناس سردية صغرى تتظافر لتشبيد الشكل الروائي الأكبر الذي يدمج عناصر شطارية وأخرى من رواية الخيال العلمي وثالثة من الكتابة العبثية... وكما هو معلوم فإنه يتم تذكيرنا في « أحلام بقرّة » من حين لآخر، بنص (الحمار الذهبي) للوكيوس أبوليوس، مع إشارات سريعة لبعض المواقف والمغامرات التي عاشها بطل الرواية.

غير أن ما يمثل نقطة الارتكاز في هذا التفاعل بين النصوص، هو الشكل الروائي الشطاري الذي طبع « أحلام بقرّة » بطابعه الخاص، وهكذا يرد ذكر (حياة لازاريو دي تورمس)، مرارا، في صلب الرواية وكعتوان للفصل الثالث (لازاريو في الجنة) وفي الهوامش، مؤكدا على العلاقة الخاصة التي تجمع بينهما .

وإذا كانت الرحلة بمغامراتها ومفاجأتها في الرواية الشطارية أهم تيمة تتسلسل إلى رواية الهراي، فإن شخصية الأعمى المتسول تنم عن علاقة أمتن بين الروائيتين. ومن المعلوم أن هذا الأعمى يقدم كشخصية خبيثة، عنيفة ومراوغة، في مشهد

1 - محمد الهراي ، أحلام بقرّة ، دار الخطابي للطباعة والنشر 1988 .

2 - Bataille (G), pose l'écriture selon (la crainte de devenir fou).

عن : Henri le maître, Dictionnaire de Bordas de littérature française

(ثورسالامانك) في رواية (حياة لازاريو) وفي فصل (كلام الليل يحويه النهار) في (أحلام بقرة).

وتتدخل في تكوين هذه الرواية كذلك عناصر من رواية الخيال العلمي التي تركز في تصويرها للشخصيات وللأحداث على نتائج الاختراعات العلمية والتقنية. وهنا تم استلهاً التطورات التي حصلت في مجال العلوم الطبية خاصة ما يتعلق منها بزراعة الأعضاء ونقلها من إنسان إلى إنسان أو من حيوان إلى إنسان، عكس ما حصل في (أحلام بقرة) التي تقوم على حبكة تتمثل في زرع دماغ محمد المهدي بالموت في جسم بقرة.

ولا يخفى من ناحية أخرى أن هناك وشائج قرى عميقة تربط هذه الرواية، التي نحن بصدها بنصوص معاصرة روائية أو مسرحية في مقدمتها رواية التحول لكافكا، ومسرحيتي (الكراسي) و(وحيد القرن)، ليونيسكو، ومسرحيات بيكيت... باعتبارها نصوصاً تمثل روح العصر وما يسودها من قلق وعبث ولا جدوى.

إن البناء الروائي «لأحلام بقرة» لا يتم تشييده عبر حشد أشكال سردية مختلفة يجيء فيها الشكل الشطاري بجوار الخيال العلمي مثلاً، أو الشكل العيشي، بجانب الشكل الشطاري، بل إن المعمار العام لهذا النص يتجاوز علاقة التجاور مؤسسا بين الأشكال السردية الصغرى، علاقة تفاعل تجعل هذه المردودية متميزة على مستوى الشكل والبناء في آن واحد.

أول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو (التحول) باعتباره مكوناً نصياً وحافزاً للسرد. ويمكن في هذا المجال تحديد نوعين من التحول: تحول من البشري إلى البقري، وهو ما اضطلعت به المؤسسة الطبية، وتحول من نفس النوع على مستوى الظاهر، من البشري إلى البقري، تقوم به المؤسسة الإيديولوجية، وذلك ما أشار إليه الدكتور مخاطباً دماغ محمد: «قضيتك سهلة وفارغة... دماغك مصون وهو معي، لافائدة من وضعه في

أجهزة الدولة، أنت تعرف الحقائق» (3). وتتضح طبيعة هذا النوع الثاني من التحول تدريجياً داخل النص، ويتم إدراك أبعاده من طرف محمد أيضاً: «... ربما أستسلم وأعود... أن يحولني إلى ضيع إذا تمكن من إقناع الدولة بقيمة أبحاثه» (4). وفي هذه النقطة يبدو كأن التحول من البشري إلى البقري ليس إلا قناعاً لتحول أعمق لا يمس الظاهر، ولكن يغير الكائن، وذلك ما أشار إليه محمد البقرة عندما سقطت فوق رقبتة جرادة صغيرة: «ربما تكون [الجرادة] أحد أصدقائي وقد حولهم أحد دكاترة الحكومة إلى حيوان ضئيل» (5).

ومن جهة أخرى فإن محمد البقرة، وهو (يعيش في «محراب تحولاته» (6) كان يعي أن قانون التحول لا يطوله وحده، بل أصبح قانوناً لكتابة تتحدد بنياتها انسجماً مع نفس القانون، ومن ثم أصبح التحول العجائبي والشطاري والعبيث نظاماً عاماً لمجتمع روائي تقلصت فيه القيم الأصلية لحساب «الفتيات والرواتب والمبالغ والعقارات والجلسات والأماكن والعلاقات والإرث والأثاث والكتب والسلطة والمطابخ والفواكه» (7). ولاغربة أن يسود، نتيجة لذلك، نظام البدائل والتناقضات والأضداد: (كيف تحول كل ذلك إلى بياض، إلى بياض أصفر، ضبابية زرقاء مرقطة، تدهور بطن، تفسخ وكم، إلى سواد أبيض، وبياض أسود، عمى، نعم عمى» (8) إنه العمى الشامل، مقابل العمى الجزئي للمتسول، وهو العمى الحقيقي الذي أصاب مناطق الوعي والإدراك، فكان ذلك التحول الحقيقي أيضاً الذي احتفظ للبشر بأجسامهم وزرع فيها أدمغة حيوانية

3- الرواية، ص 6.

4- الرواية، ص 11.

5- الرواية، ص 15.

6- الرواية، ص 17.

7- الرواية، ص 8.

8- الرواية، ص 58.

وتزخر الرواية، بالإضافة إلى هذا التحول الكلي العميق، لتحولات جزئية، تكون نسيجاً متماسكاً تحدثت عنه الشخصية الساردة: «ورأيت الظلال تتطاول، وتحولات تتنامى حولي» (9).

وإذا ما استعرضنا سلسلة هذه الحالات والأوضاع القابلة للتغير، وجدناها تتم، بشكل جزئي، يمس فيها التحول مخلوقات العالم الروائي من أصدقاء، وفتيات وأشياء وأشكال وألوان ويهيمن على هذه التحولات الجزئية العنصر الحيواني: ضبع، قرد، قط، نعام، كلب، ثعبان، جفوار، ضفدعة، قنفذ، حمار، سلحفاة... وتقع دائماً في دائرة الاحتمال، لأنها محكومة بأدوات التشبيه أو الشرط أو الاستفهام؛ لكنها على مستوى الانشغال السردى، تتموقع في دائرة الحدث الرئيس الذي يصب في التحول ومشتقاته وتنويعاته، وخصب دلالاته.

ويمكن تقديم جدول مختصر لأهم هذه التحولات كما يلي :

الصفحات	الوضعية الثانية	الوضعية الأولى
6	- بقرة	- محمد
15	- جرادة	- صديق محمد
	- قرد	- الأعمى
24	- قطط أو كلاب	- المخلوقات
25	- نعام	- فتيات
28	- كلب	- البقرة الساردة
32	- ثمة	- البنت
35	- جفوار	- الأعمى
48	- بعوضة	- البقرة
67	- قنفذ	- شيء ملفوف
90-80	- طير بقر	- خازن النار
80	- حمار	- بياض
58	- بياض أصفر	

ومن الأساليب التي استثمرتها «أحلام بقرة» تقنية المفارقة التي تعتمد أساسا خلق القياس بين المظهر والحقيقة، نتيجة طابعها الاستعاري، وانطلاقا من موقعها هذا، فإنها تقوم بوظائف هامة في تنويع طرائق السرد، وفي توجيه الأحداث، بل إنها تعتبر روح الرواية عند بعضهم، فلوكاش، مثلا، يرى «أن أية رواية غربية تصور السياق الاجتماعي في الغرب صدقا، هي بالضرورة قصة تنافر وانحياز وإخفاق، إذ نجد ظاهر الحياة، وباطنها على خلاف كامل مع بعضهما... ومن هنا جاءت طبيعة الرواية التي تحتم المفارقة» (10).

وفي «أحلام بقرة» تمثل المفارقة بمختلف تلويناتها مكونا نصيا أساسيا، تتدخل في صياغة الأحداث والمواقف وفي رسم الشخصيات والزمان والمكان، بل إنها العمود الفقري في البناء العام للنص؛ عن تمفصلاتها، وقظهراتها تتحدد مسارات السرد وتضبط المعاني الجزئية والدلالة العامة للرواية.

وإذا ما رصدنا اشتغال المفارقة في هذه الرواية وجدناها متنوعة، إلا أن الأساس الذي تركز عليه هو الاهتمام بمن يقع ضحيتها أكثر من التركيز على من يمارسها. وفي مقدمة الضحايا محمد البقرة الذي تخلص عن كل شيء من أجل أن يصير إنسانا حقيقيا، فإذا به، تحت ضغط الضرورة يتحول إلى «جسد حيوان أمقته، جسد بقرة» (11) وتدخل هذه المفارقة الأولى والأساسية، فيما يعرف بمفارقة العالم الشاملة، التي «تبرز مثالية الأهداف والقيم المتوخى إدراكها حيث الصورة المغلوطة التي كونها الشخص عن العالم الذي يسكنه متضاربة مع العالم الحقيقي» (12).

وتحتل المفارقة الدرامية موقعا متميزا في هذه الرواية نتيجة وضعية الشخصيتين الرئيسيتين : محمد البقرة والأعمى المتسول : فالأول ليست له القدرة على الكلام والثاني ليست له القدرة على الرؤية. ويحمل تلفظ أو حركة كل منهما إشارة مزدوجة، ويقعان في

10- موسوعة المصطلح النقدي ، ص 106 .

11- الرواية ، ص 7 .

12- الموسوعة ، ص 99 .

الأخير ضحية هذا الالتباس الذي يحدثنا عنه بصفة خاصة فصل «كلام الليل يحويه النهار» (13) ويصف محمد البقرة هذه الحالة : «عجزت عن الرد لأنني فقدت لساني البشري، وأدركت مفارقة الموقف» (14).

وتتخذ هذه النزعة الدرامية للمفارقة شكلا أكثر وضوحا في المشهد الخاص باسترجاع ذكرى القراصنة في مدينة سلا يتقدمهم المجاهد العياشي، وذلك في سياق وصف مظاهر الدعارة والهزيمة والانحلال : «ثم بعد ذلك يمكن أن ترى القراصنة بأعلامهم السوداء وصدورهم المشعرة وسيقانهم الخشبية، يفحصون البحر بمراية الهند... والعصاية مشدودة على الجبهة، الكور الساخن على تنويحة الغيطة، وجذبة الشرفا، ثم تراه على الصاري، على قمة الصاري، ترى الفقيه العياشي يلوح بجناح سلهامه» (15).

وتقتصر المفارقة أحيانا في النص على عنصرها اللغوي الذي يختصر مختلف المفارقات الأخرى : «هكذا عندما تبقرت، اختلط الأمر علي، هل ينفع سلوكي مع البشر أم مع البقر، أدركت أن لا شيء يفرق بينهما سوى حرف واحد، وهو حرف قد يقضي علي إذا لم آخذ حذري» (16).

وتبلغ المفارقة في النص قمته من خلال تقديم حديث الدكتور وهو على وشك نقل دماغ محمد إلى جسم بقرة : «لا تخف، لأنني سأحميك يا محمد، ستصير رمزا لحرية العلم، وربما رمزا للعالم الحر» (17) بينما هو في الواقع سيصير مجرد بقرة لا يستطيع حتى القدرة على الكلام. وهكذا تتبع السخرية من خلال وصف عملية قلب الحقائق، ضمن خطاب يقوم على وضع معادلات خاطئة ومنطق مخاتل، وصياغة شعارية شعائرية.

13- الرواية ، ص 47.

14- الرواية ، ص 18.

15- الرواية ، ص 38.

16- الرواية ، ص 9.

17- الرواية ، ص 8.

وعلى هذا الأساس فإن المفارقة، كما رأينا، ليست مجرد «ذرة ملح، وحدها تجعل الطعام مقبولا» كما قال توماس مان، ولكنها في (أحلام بقره) تمثل العنصر البنائي الذي يوطر مختلف مستويات السرد، في تألف مع تيمة التحول لإعطاء رؤية خاصة عن العالم.

١٧- المباشرة :

تفتتح الأقسام الثلاثة لرواية (المباشرة) (١) : الضريح - السجن - الضريح، بعبثات نصية مأخوذة عن (نيتشه) يضعنا السارد من خلالها في صلب تجربة غريبة تنطلق من (ما فوق الشعور) و(إرادة القوة) كما يقدمها (هكذا تكلم زرادشت) و(أنساب الأخلاق). وهذا الافتتان بالفيلسوف الألماني الذي أعيد إليه الاعتبار في الفلسفة المعاصرة، كمؤسس لفلسفة الحياة، وفلسفة التحليل المعاصرة، وكخصم للإيديولوجية الأخلاقية، يعطي للنص الروائي تلك الروح التي ستوجه أفعال قاسم الشخصية الساردة في نهاية المرحلة الثانية من حياته والتي ينطبق عليها ما ورد في العبثة الأولى : «ها أنذا أنبئكم عن الإنسان المتفوق. إن هو إلا ذلك اللهب، وذلك الجنون» (٢).

وترسم العبثة الثانية صورة للصراع بين الشعب من جهة والسلطة من جهة ثانية وتحدد انطلاقا منها ميثاق الكتابة الروائية : «ليس فمي إلا فم الشعب، كلماتي قاسية تخدش أسماع المتأنقين» (٣) والرواية في وعيها بهذا الصراع لا تتردد في اختراق المقدس أو شبه المقدس، مولدة تلك الاستعارة المتمردة : (فاس المباشرة)، خادشة بذلك أسماع المتأنقين ومحدثه صدمة وعي لدى المتلقي.

وإذا كانت هذه العبثات التنشئية قد ساهمت في تحديد الأفكار التي تركز عليها الرواية، فإن هناك، في نظرنا نصا غائبا، ساعد من الناحية الشكلية على نحت شخصية قاسم، إنه قصيدة الحجام لمحمود بن ادريس التي تحمل عنوان (الطام) وفيها طلبت المرأة من زوجها أن يأتي بالحجام ليرسم على صدرها المرمرى أشكالا وألوانا ومدنا وحدائق وحصونا وأزهارا :

«لوشام رگمو فصدر من نهري المالكني لغزال الطام»

١- المباشرة ، محمد عز الدين التازي ، إفريقيا الشرق 1988.

٢- المباشرة ، ص 9.

٣- المباشرة ، ص 135.

هذا الافتتان بالرسم على الجسم هو ما يحدثنا عنه السارد، عند شروعه في وصف قاسم : « حين يعرض صدره وذراعيه وظهره يكشف عن الرسوم، والكتابة والألوان العجيبة: قطط، عيون زرقاء، أفاع، جمجمة، ورد، عضو تناسلي، قارورة خمر، تفاحة» (4) : إنه عالمه الحميمي ومحيطه الخاص مرسومان على صدره؛ وفي مقابل ذلك هناك رسم آخر على ظهره يعكس تجربة حاسمة في حياته وحياة ابنه (منير) : «وظهرت على ظهره السياط المبللة في طست من البلاستيك الممتلئ بالماء والأطفال والدروب وأبراج المدينة» (5). وهكذا أصبح جسم قاسم نص موشوما بالأحداث التي يتناولها نص الرواية متماهيا معه، وساهمت الكلمة والرسم معا في تشكيل ملامح هذا التفاعل بين الفنون للتنديد بملء (الجسم) بكل القوى التي تهدد بتدمير الإنسان.

إن هذه العناية بمختلف أنماط التعبير رافقها اهتمام خاص بالمعمار العام للنص، وذلك ما يتجلى بوضوح في شكله الدائري : الضريح - السجن - الضريح. ونفس الشكل يطول الزمن الروائي الذي يدور حول نفسه معاقا، مكرورا وكتيبا. والأمكنة هي نفسها خاضعة لنفس اللعبة : الضريح والمقبرة والمدينة أشباح لمآثر تنعكس على بعضها باستمرار بل يمكن القول إن المدينة ليست إلا مقبرة وسجونا أشبه بالمقابر، ومجموعة أضرحة يفضي بعضها إلى بعض، ويحيل بعضها على بعض. والشخصيات في الرواية تعاني نفس المصير، سواء منهم المجانين في سلاسلهم الحديدية؛ في سيدي بونافع، أو الشبان في المدينة حيث الاختطاف والاعتقال واليأس.

وتلف كل هذه الكائنات والأشياء ألوان شتى من الجنون الذي يجعلها تلوك نفس الكلمات، وتقوم بنفس الحركات كأنها خاضعة لقانون الشكل الدائري، شكل الطقوس الشعائرية البهائية.

4- المباشرة ، ص 33.

5- المباشرة ، ص 170.

والدائرة كرمز تحييل، بصفة عامة، على الانغلاق الذي لا يترك مجالاً للأمل، والصرامة التي لا تقبل أي خطأ في القياس، والجمود في نقطة الصفر، نقطة البداية - النهاية.

وفي إطار هذا الشكل الدائري لا يصبح الكلام حقلاً للتواصل، ولا تغدو اللغة المكان المفضل للاستيلاء على الآخر (6)، إذ أن الكلام كمهارة في التعبير وكوسيلة قوية للإقناع، يفقد فاعليته وجدواه، في فضاء يسوده منطق السلطة في عتاده وجموده، وعدم مبالاته بالحوار، وذلك ما قد يفسر لجوء قاصهم إلى الصمت أو إلى الكلام الذي هو في حكم الصمت، خلال فترة إقامته في المقبرة قرب ضريح سيدي بونافع حتى أصبح يعد من أشباه المجانين.

وإذا كانت الدائرة كشكل وكرمز تتحدد في الإطار الذي أبرزنا بعض عناصره، فإن الوعي بها، في الرواية، خلق أفق أمل، وذلك ما حققه قاسم الذي عاش حياة عادية، كسجان رئيسي إلى أن تعرض ابنه منير للاختطاف والتعذيب، فقرر الفرار من المدينة متخفياً في شخصية نقاش لشواهد القبور. ورغم ما كان يبدو عليه من مظاهر السلوك غير السوي كرسم حيوانات وأشياء على جسمه، ومعاشرته الودية للمجانين الذين كانوا يطمنون إليه، فإنه لم يصدر عنه ما يمكن أن يعتبر جنونا، وإن كان يبدو في نظر بعض شخوص الرواية، غير عادي، وذلك ما لاحظته الشرفاء عندما رأوا بعض الرسوم التي على جسمه تغادره وتتحول إلى كائنات حية: «قاسم، هل هو ساحر» (7) فأجابهم السي الهاشمي «عجائب، الرجل مجنون» (8)، وعند تفجيره للسد، بعد الإعداد لذلك بإتقان وفي سرية تامة، تبين أن الجنون، في هذه الحالة، كان قناعاً للشوري الذي أثر لغة العمل على لغة الحوار المفتقدة.

6- أقدنا مجمل الأفكار الواردة في هذا التحليل حول اللغة والجنون وبلاغة الجنون من : Shoshana Felman, La folie et la chose littéraire : seuil 1978.

7- المباحة ، ص 172.

8- المباحة ، ص 172.

وتفجير السد يعني الخروج من الدائرة : دائرة الضريح المقبرة ، دائرة الجنون وإن اعتبرت عملية التدمير في حد ذاتها في نظر الشرفاء من صميم الجنون.

وفي هذه المرحلة بالذات يخرج قاسم من الإطار البيوغرافي الذي كان يتحرك داخله في المرحلة الأولى من حياته (رجل ، متزوج ، أب موظف...) ليصبح علامة نصية منتجة لعلامات في إطار دينامية اللغة، وذلك ما سيتحقق في مرحلة لاحقة، بشكل أوضح عندما يقرر أن يذبح القبط التي تعيش معه : «الآن رأيت نفسي كيف أصبح سفاحا... عرفت السفاح في، هو أراد أن يذبح القبط ويصنع من جلودها المعطف. أراد أن يذبح شعبه، مجنون هذا السفاح، ومجنون هذا الذي استيقظ في أعماقك يا قاسم» (9) من طبيعة النظام السردى الدينامي تفتتت الشخصية وخلق انفصامات داخلها عن طريق لعبة الضمائر النحوية، وذلك ما يبرزه الانتقال أولا من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب «عرفت السفاح في»، «هو أراد أن يذبح القبط»، ثم الانتقال ثانيا من ضمير الغائب الفردى المطابق لضمير المتكلم إلى ضمير الغائب الذي يمثل السفاح الذي «أراد أن يذبح شعبه». وهذا الضمير الأخير هو الذي ساعد على نقل المونولوج من المستوى الذاتى إلى المستوى الرمزي، وساهم في نفس الآن في نقل شخصية قاسم من الإطار البيوغرافي إلى مستوى العلامة الروائية.

في القسم الأخير من الرواية يتحدث السارد عن الوباء الذي أصاب مدينة فاس وكأنه ليس إلا نتيجة لوباء آخر يتمثل في أصناف التعذيب والتشويه التي كانت تواجه بها السلطة شباب فاس، ومن بينهم (منير) الذي رجع إلى منزله بعد أن تعرض للاختطاف : «وجه أصفر... العينان مفتوحتان على فراغ. كان يرتدي لباسا وسخا حافى القدمين. أمه بكّت... رأت الحروق، كل جسده حروق. دوائر صغيرة تنتشر بالعشرات على باطن الذراع والصدر والبطن وجانبي الفخذين» (10)، وهو تشويه شبيه بالمرض الذي

أصاب سكان فاس، «صارت وجوههم ذات تجاعيد حلزونية، مع انتفاخ باد. يقع كالبرص ولكنها تشبه صدف المحار... تحلزت الوجوه وغطتها طبقة من قشور منطفنة» (11).

وهذه الوضعية الجديدة التي وجد الشرفاء أنفسهم فيها جعلتهم في اضطراب مستمر، يبحثون عن علاج لمرضهم دون جدوى، ويرددون : «نحن شرفاء فاس، نعطي الغالي والنفيس ولانطبق أن نرى وجوهنا هكذا» (12) ويقدمون القرايين للولي سيدي بونافع، ويطلبون من مقدم الضريح السيد الهاشمي أن يطلعهم على إرادة الولي، وكأنه أصبح يمثل دور وسيط الوحي عند الإغريق(*) ويجرى حوار بين الطرفين يفتتحه السي الهاشمي:

«الولي يريد الأرض

- هل قال ذلك؟

- لعله يريد الأرض، أعطوه الأرض يعطكم الولاية،

- الولاية ؟ نريد الشفاء.

- لا بد أن تبقوا هنا بجواره. هاتوا بناتكم وأولادكم وتعالوا لتسكنوا بجوار

الولي» (13).

يضعنا هذا الحوار أمام بلاغتين : بلاغة الجنون، ويضطلع بها الهاشمي، وبلاغة القانون والجاه وتمثلها ملفوظات الشرفاء.. وقد ظهرت هشاشة هذه الأخيرة أمام منطق يشتغل خارج القواعد والحدود في إطار الصفقة التجارية التي تقوم على الحصول على

11- المباحة ، ص 146.

12- المباحة ، ص 157.

* الموقف الذي تصفه (المباحة) والمتمثل في طلب الشرفاء من الهاشمي استشارة الولي سيدي بونافع في شأن مرضهم، شبيه بماحدث في مسرحية (أديب ملكا) لسوفكس حيث عم الطاعون مدينة طيبة. وعند ما سئل وسيط الوحي كان جواب الآلهة : «سيتوقف الطاعون عندما يطرد من المدينة قاتل الملك لوسيوس».

13 - المباحة ، ص 175.

الشفاء مقابل التنازل للهامشي عن الأرض التي يملكها الشرفاء، أراضيهـم التي « غطت كل الأرض » (14) والتي يسقيها السد. والمسألة لا تقتصر على تبادل الأرض بالضريح، بل تتجاوزها إلى ما هو أعمق، ففي إطار هذه الصفة يتحول الشرفاء إلى مجانين.

وهذا التبادل للمواقع، الشريف يتحول إلى مجنون، ومقدم الضريح إلى متاجر بالقيم، والمجنون قاسم إلى ثوري، يعطي للنص إيقاعا خاصا يركز على لعبة الأقتعة، إذ تحاط الأحداث والشخصيات، في إحدى مراحل السرد بغموض لا ينفك ينقشع تدريجيا، وإلى قانون الاحتمال الذي يجعل الرواية منفتحة على عوالم الممكن.

ولا يكتفي الكاتب بهذه التلوينات في طرائق السرد، بل إنه في إطار التفاعل بين مكونات النص، يلجأ أحيانا إلى (الاستعارة) لشعرنة الحكيم ولتكثيفه في صور دينامية، باعتبار الاستعارة تنطلق كما يرى "ريتشاردز" « من شيئين مختلفين يعملان معا... ومرتكزين على فكرة أو عبارة، ونتيجة التفاعل بين الحدين أو (الشيئين يأتي المعنى) » (15) وهو المفهوم الذي وضعه "ماكس بلاك" الذي ركز على التوتر بين «بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، بين موضوع رئيسي وموضوع ثانوي مرتبط به» (16) وإذا كان الموضوع الرئيسي في (المباعة) يدور حول أنواع العنف التي تقوم بها السلطة تجاه المواطنين، فإن الموضوع الثانوي يتناول محكي النسر الذي «اختطف الدار إلى الصحراء، ثم نهش ثديي المرأة، وأكل حبات العيون... والبنث أكل النسر فخذيها وثدييها، ثم هوى وهو يضحك، وأحرق بسيجارته ساعدي الولد» غير أن هذا التركيب الاستعاري (السلطة- المنسر) لا يقف كما هو الشأن في الشعر الذي يقوم على التلميح والإشارة، عند نقط التقاء الشيئين أو الحدين.. بل ينطلق من ذلك لتشبيد سلسلة الاستعارات الجزئية ذات الطابع السردية التي تتوسع، وتمتد على شكل محكي يتداخل معجمه وتركيبه

14- المباعة، ص 160.

15- يوسف مسلم أبو العدوس، النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوايات كلية الآداب، الكويت 1990.

16- نفس المرجع.

ودلالته مع المحكي الرئيسي، وذلك ما يجعلنا نميل إلى إطلاق مصطلح استعارة سردية على هذا النوع من التعبير : فالنسر في البداية كان وشما على جسم قاسم، ثم صار طائرا كاسرا عمل على إبادة عائلة قاسم، وأخيرا لمحده في صراع مع ثعبان : «الثعبان يطل من أعلى القبة، والنسر يحلق فوق باحة الضريح... الثعبان يتلوى ويرفع رأسه نحو مكان تحليق النسر، والنسر يقترب من أعلى القبة» (17). وإذا كان الصراع في المحكي الأول الرئيسي انتهى بتفجير (السد) فإن هذا المحكي الثانوي، الاستعاري، ينتهي باحترق النسر- الطاغية : «كان الثعبان ينفخ ناره الجحيمية والنسر يبرز منقاره المعكوف إلى الأمام. لكن النار أحرقت جناح النسر، فتهاولى فوق قبة الضريح... ثم عاد الثعبان وشما على صدر قاسم» (18).

وهكذا يؤكد السارد في المحكيين النهاية الحتمية والمأساوية لقوى الاستبداد، مبرزا بذلك طابعه الأطروحي الذي يساهم في توليد حركة السرد على مختلف مستوياته الكبرى والصغرى داخل النص.

من أهم ما يشير الانتباه عند قراءة هذه الرواية تلك التأملات التي تتوزع بين مختلف الفصول، مثلة بذلك ما يسمى ب (كشف التقنية). فمعدن الوهلة الأولى تبرز بقوة الشخصية الساردة، في بحثها الشاق ودأبها من أجل نقش الحرف في المادة الصلبة، عن طريق الإزميل. إنها المحاولة المضنية من أجل الوصول إلى جعل المادة تعبيرا عن الوجود، وعن الذات ولا يتم ذلك، كما يتضح من النص، إلا في إطار الدهشة والنشوة واللقاح.

وهكذا تصبح الكتابة نوعا من «التوجد الشبقي» ومن «الإحساس بالتكون» أشبه بالعلاقات الجنسية الجحيمية، حيث يحضر الإزميل واللوحه الرخامية البيضاء بدلالاتهما الرمزية : «لاتنس أن تحرك الساكن وتروض لحظة الدهشة التي فيها تنكشف العلاقة بين طرفك الحاد المستنون وبين اللوحه الرخامية البيضاء» (19).

17- المباحة ، ص 173.

18- المباحة ، ص 174.

19- المباحة ، ص 11.

وفي مقطع سردي آخر يقدم لنا محكي صغير عن العلاقة بين الشخصية الساردة والحرف : اللقاء المطاردة، ثم بداية التفاهم : «نسير معا ويدي في يده، وهو يقول لي وأنا أقول له» (20)، ثم تأتي مرحلة ثانية تتم ضمن طقوس المضاجعة : «أعريه أغريه، ويفرني، يتعري، وأعريه بالصمت والكلام ومرادة اللهييب» (21)، ثم تأتي النهاية: «احتراق الشخصية الساردة بسعير الكتابة-اللذة حيث «يصير الحرف لهيبا وأنا أحترق» (22).

وبلاحظ أن هذا المحكي يأتي مكتملا لمجمل الخواطر التي طرحت في المقطع السابق، إلا أنه ورد في إطار حركة درامية.

وهناك محكي ثالث يصف طبائع وسلوكات الحروف (24) : فيها المخاتل، الذي «يأخذ من الخلف» والمسالم الذي «يميل ويسيل»، وفيها الأثم الذي «يرفع هامته فوق الحروف»، وفيما الشهواني الذي «يشتهي الحرف»، وأخيرا هناك الحرف المجنون بلذة الالم التي لا تتم إلا بالاحتراق الشبقي. إنه بطل هذا المحكي؛ وهو أشبه في سلوكه بقاسم وبابنه منير، في اعتصارهما للألم حتى الشمالة من أجل المتعة التي تتيحها الأحلام والقيم والمبادئ التي تسكنهما. وهنا يلتقي مصير الحرف الذي يكتب الحكاية مع مصير بطل الحكاية، نوع خاص ومتميز من تداخل الحكايات في صلب النص الروائي.

اتخذت (المبائة) شكل استعارة «سردية» : بدأت كمفردة لغوية واتسعت وتشعبت عبر تضاريس الواقع، ومنعطفاته وخباياه موشومة، مثل (قاسم) بصور العسف والقهر والابتذال والجنون، مثقلة بحمولة تاريخها اللغوي الخاص، وتاريخ مدينة أصبحت المبائة تنوب عنها وتحتل موقعها، وتحيل عليها في نفس الآن.

20- المبائة ، ص 31.

21- المبائة ، ص 31.

22- المبائة ، ص 31.

23- المبائة ، ص 15.

في هذه النقطة بالذات حيث يتداخل العنصر المعجمي مع العناصر التشكيلية السردية تكتسب الرواية أبعادها الدلالية والإيديولوجية العميقة فبدل (فاس-الحضارة) أصبحنا، في هذا النص أمام (فاس المباءة) ثم أمام (المباءة) كمفردة وكتاريخ وكرواية.

ترکیب عام

تركيب عام

نقدم في نهاية هذه التحليلات ما استخلصناه من أفكار وأسئلة حول المتن الروائي في المغرب، ويمكن تصنيفها كما يلي :

1- لاحظنا أن جل الروايات وظفت الحكيم الشعبي بمختلف سجلاته الأسلوبية؛ فإذا كان شغموم وزفاف قد استثمرا عناصر من الحكيم الشفاهي، في الحوار خاصة، فإن محمد عز الدين التازي استعار الشكل العام لقصيدة (الطام) فأصبح القارئ أمام نص الرسم داخل نص الرواية، يحكي كل منهما بطريقته الخاصة، عبر اللغة، قصة الاستبداد. بينما كانت الأسطورة، ممتزجة بالسيرة البطولية، وهما يمثلان مرحلة بدائية في تاريخ الحكيم العالمي حاضرة عند م. ربيع، بعوالمها العجائبية.

2- وإذا كان التراث السردى العربي مندسا بأشكال مختلفة في ثنايا النصوص الروائية المدروسة، فإنه برز بقوة في «الجنائز» للمديني من خلال التناص مع القرآن والحديث النبوي، وبشذرات من كتاب (سر الأسرار لتأسيس السياسة، وترتيب الرئاسة وكتاب الشعبي (سير الملوك) و(عجائب المخلوقات) للقزويني. كما لاحظنا أن (بدر زمانه) تتأطر بعض فصولها على أساس الصور التي يقدمها القرآن عن الجنة والجحيم، ويوسف وزليخة، حلم نحر إبراهيم لابنه اسماعيل.

3- وليست طرائق السرد الغربية بأقل حضورا، فجميع الروايات التي درسناها، لها وعي بدرجات مختلفة، بهذه الأساليب السردية، كما أن لها قدرة على توظيفها. فقد استعمل كل من شغموم وبرة والعروي والتازي، أسلوب كشف التقنية الذي جعل النص يتمحور حول مسارين : مسار حكايتي، وآخر تنظيري، يتماهيان في فضاء النص كما

وظف زفراف والهرادي والتازي تقنية تشظية الشخصية وتقديمها أقساطا على غرار العرض السينمائي البطيء، الذي يتناول خاصة تلك المشاهد التي تمثل حالات الانتظار، أو المراحل الانتقالية قبل اتخاذ القرار.

4 - تكاد جل روايات المتن تلتقي في استعمال تقنية الحلم، كوظيفة سردية، وكمجال لتمظهر الرغبة المرتبطة ب (الهو). غير أن ما سجلناه هو أن هذه الأحلام تصبح أحيانا ميدانا لتجلي الأنا الأعلى، لوجودها بجوار ما قبل الشعور، بينما يصير النص الروائي، إن صح التعبير، حلما، من درجة أولى، يصف النزوات الجنسية، كما نجد ذلك في (المرأة والوردة) و(العبة النسيان) وذلك ما يؤكد خصوصيتهما وأصالتها.

ولا يخفى أن الكتابة عند م. شغوموم تقوم أساسا على عدة مركّزات، في مقدمتها الحلم الذي يحتل إلى جانب ذلك مكانا بارزا في صياغة الأحداث الروائية. وللحلم كما ذكرنا موقع متميز، في (بدرزمانه) إذ يمثل محكيا رديفا للواقعي، ومن المؤكد أن رواية الهرادي، هي مجموعة أحلام في الدرجة الأولى، تقوم على تعرية الواقع والسخرية منه. ويدخل في تكوين الروايات التي أشرنا إليها ما أطلق عليه (بيلمان نويل) لاشعور النص، انطلاقا من مبادئ وقواعد التحليل النفسي الفرويدي وامتداداته.

5- جل روايات المتن تتضمن أشكالا من (التحول) الذي استعمل جزئيا عند زفراف لإبراز الصراع بين (الأنا) و(الآخر)، (عدن) (ديبوا)، واتخذ عند التازي، في إطار منطق الجنون، شكل صفقة الأرض مقابل الولاية، وانتقال الشرفاء من عالم الأسوياء إلى عالم المجانين. وواضح أن التحول كان كليا في (أحلام بقرة) حيث يمتزج بعنصر المفارقة لفضح المؤسسة الإيدولوجية.

6- تم تشغيل المفارقة في جل روايات المتن، كعنصر ساهم في تشييد النصوص وصياغة الدلالات، وبلورة رؤيا خاصة للعالم، بدءا من (الزاوية) حيث المفارقة المندمجة مرورا ب (المعلم علي) التي تركز على المفارقة الإيدولوجية، وتقدم، نتيجة لذلك، خطابا مدمرا للقصة. وفي روايات أخرى، مثل (عين الفرس) و (أحلام بقرة)

و (المبابة) يصبح الحكيم كله قائما على المفارقة التي تكتسب طابعها بنائيا ينتج بروز ما يمكن أن نسميه ب (النص -المفارقة).

7- ارتقى التعبير، في هذا المتن إلى مستوى اللغة الروائية، في دقتها وتنوعها وشفافيتها، رغم اختلاف الأساليب المستعملة بحيث يمكن أن نقول إننا أمام بلاغة للسرد تخضع لقواعد خاصة على مستوى المعجم والتركيب. ورغم التباين الواضح مثلا بين لغة المديني و التازي من جهة ولغة الهراي ، والخمليشي من جهة ثانية ، فلا يسع القارئ إلا أن يعترف أن كثافة التعبير و غزارة الصور، وعنف السرد، جعل النصوص المذكورة تتجاوز ما يسمى بمنطق الأحداث للانخراط في منطق الكائن.

8- في إطار آخر، نجد الإشارة إلى أن كلا من (لعبة النسيان) و(الجنائز) تناولت تيمتين متعارضتين : الأولى ركزت على الأم، والثانية على الأب. ويربط م.براد بين الأم وفاس مسقط رأس السارد المشارك، بينما اعتبرت المدن محطات عابرة ومتغير وزائلة عند المديني، مقابل (الأرض) بدلالاتها الرمزية.

وفي الروايتين معا، تموت الأم ويموت الأب، وتنقرض القيم الأساسية تدريجيا وتخضع فاس، والدار البيضاء للتحويل والمسح بينما تبقى (الأرض) راسخة تعكس مش الصمود التي برزت في جنازة الشهيد.

إن الروايتين معا تطرحان، بطرق مختلفة حيناً ومتقاربة حيناً آخر، مسألة البحث عن الجذور واللحظات البدئية في عالم مليء بالمفاجآت والتغيرات.

9- ونجد الإشارة إلى أن جل هذه النصوص، رغم اهتمامها بالأشكال السرد كانت منخرطة بدرجات متفاوتة في الواقع ومنشغلة بأسئلة الراهن : وهى عكست رواية «المعلم علي» من خلال توظيفها لصوت الكاتب الواقعي، والكا الضمني، الأطروحة ونقيضها، وقدمت بذلك صيرورة الواقع قدر اهتمامها بالرواية بينما كانت (المرأة والسودة) و(الجنائز) و(لعبة النسيان) و (المبابة) و (الفرس)، و (اشتباكات) من خلال الصور الشعرية والمشاهد، والتلوينات اللغوية ج

في الرفض، بخلاف «بدر زمانه» التي كانت تتسم بالحذر في اتخاذ المواقف الحاسمة. ويصبح الوصف عند الهراي في دقته وتسلسله إلى الزوايا المعتمة والخفية، وسيلة لتعرية فضاة الأوضاع.

10- قتل جل روايات هذا المتن التطور الذي حققته الكتابة الروائية بالمغرب حيث أصبح من الممكن أن نتحدث عن تحول في الأذواق وفي الوعي الاستيطيقي ، نتج عنه اهتمام متزايد بالشكل والبناء .

تحاول هذه النصوص الانفلات ، مما سماه (ماري ج) بإليات الارتداد والتماثل، وتسعى للمغامرة في منطقة الاختلالات : ففي (بدر زمانه) يتداخل الواقعي واللا شعوري والأسطوري ، كمحافل سردية متضاربة ومتظافرة ، في الآن ذاته ، في أفق تكون النص الروائي ؛ وفي (الجنازة) يمتزج الشعري بالأسطوري ، في فضاء ملئ بالتوترات ، على مستوى الأجناس الأدبية ومستويات التعبير ، بينما تحتضن (عين الفرس) و (أحلام بقرة) و (المباءة) و (اشتباكات) أنماطا من التفاعل بين الحكيم الشعبي والحكي التراثي ، وتنميطات السرد الجديدة .

ففي إطار هذا التوتر بين المحافل السردية والأجناس الأدبية يشغل المتن الروائي المغربي ، وتحدد خصائصه البنائية والدلالية .

11- إذا كانت كل رواية، كما يقال، تخضع لاستراتيجية سردية، وفق نموذج دينامي، يؤثر على التجاوزات في الدرجة الأولى، فإن ما لاحظناه إلى جانب ذلك، هو أن جل هذه الروايات كتبت وفق نموذج منطقي، يربط بين البدايات والنهايات، رغم اختلالاتها، ووفق تصميم هندسي ضمني، رتب على أساسه المسافات والمواقع والأشكال والألوان.

وهكذا يبدو أن الاختراقات التي سجلناها في إطار دينامية النص، تخضع هي نفسها لاستراتيجية تقييم التوازن بين المعيار وخرقه من أجل تشييد كتابة روائية جديدة تدخل في اعتبارها أفق انتظار محفل التلقي.

الهنن الروائي

- التهامي الوزاني، الزاوية، مطبعة الريف، تطوان 1942.
- عبد الكريم غلاب، المعلم علي، المكتب التجاري، بيروت 1971.
- محمد زفاف، المرأة والوردة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 2، 1981.
- الطبعة الأولى، بيروت 1972.
- عبد الله العروي، الغربة، دار النشر المغربية، 1972.
- مبارك ربيع، بدر زمانه، المؤسسة العربية، بيروت 1983.
- محمد برادة، لعبة النسيان - دار الأمان - الرباط 1987.
- أحمد المديني، الجنازة، منشورات دار قرطبة، الدار البيضاء 1987.
- الميلودي شغموم، عين الفرس، دار الأمان - الرباط 1988.
- محمد الهراي، أحلام بقرة، منشورات دار الخطاب، البيضاء 1988.
- محمد عز الدين التازي، المباشرة، إفريقيا الشرق، البيضاء 1988.
- م. الأمين الخليلي، اشتباكات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1990.

المراجع بالعربية

- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ط 1 ، 1970.
- محمد مفتاح، دينامية النص : تنظير وإحجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1987
- مجلة فصول ج II 1982.
- ديفيد ديتشيس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار صادر ، بيروت 1967.
- على زيمور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ، القطاع اللاواعي في الذات العربية ، دار الطليعة ، 1977.
- شوقي عبد الحكيم، السيرة والملاحم الشعبية العربية ، دار الحداثة ، بيروت 1984.
- مجلة الباحث السورية ، 1978.
- د. سي.ميويك ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد 1977.

- يوسف مسلم أبو العدوس ، النظرية الاستبدالية للاستعارة ، حوليات كلية الآداب الكويت ، 1990.
- كولن ولسن ، فن الرواية ، ترجمة محمدرؤف ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1986.
- مالكوم براذبري ، الحداثة ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد 1987.
- وليم راي ، المعنى الأدبي ، من الظاهرية إلى التفكيكية ، ترجمة يونيل يوسف عزيز ، بغداد دار المأمون للترجمة والنشر ، 1987.

المراجع بالفرنسية

- Abraham (k) : Le rêve et le mythe, Payot, trad.I. Barande et E.Grin 1973.
- Bakhtine (M): Esthétique et théorie du roman, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- Bakhtine (M) : La poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1970.
- Bellemin - Noël (J) : Vers l'inconscient du texte, P.U.F. 1979.
- Boureau Alain : Le récit réversible, Poétique n° 8, 1980.
- Bremond (Cl) : La logique des possibles, Communication n° 8, 1966.
- Brulotte (G) : Petite narratologie du récit, Poétique n° 85, 1991.
- Dällenbach (L), Le récit spéculaire, Seuil, 1977.
- Durand (G) : Le Décor mythique de la chartreuse de Parme, ed. Librairie José Corti, 1983.
- Eco (U) : Lector in fabula, Paris, Grasset, 1979.
- Felman (S) : La folie et la chose littéraire, Seuil 1978.
- Frye (N) : Anatomie de la critique, NRF, Gallimard, 1969.
- Jakob (F) : La logique du vivant. Paris, Gallimard 1970.
- Freud (S): Cinq leçons sur la psychanalyse. Payot, 1968.
- Greimas et Courtes : Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979, pp 389-390.
- Joyce (J) : Ulysse. trad de A.Marel et S. Gilbert.
- Krysinski (V) : Carrefours de signes essais sur le roman moderne, Mouton, 1981.
- Lintvelt (J) : Essai de typologie narrative: le point de vue.éd, José Corti. Paris, 1981.
- Lukacs (G) : L'âme et les formes.
- Mary (G) : Des figures aux structures , Poétique n° 51, 1981.
- Raimond (M) : La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, José Corti 1961.
- Ricoeur (P) : Temps et récit ,Tome I, Seuil 1983.
- Rossum-Guyom (F.V) : Critique du roman, Gallimard 1970.
- Rudigoz (Cl) : Systématique génétique de la métaphore sexuelle, Université de

Lille III, Photo, 1978.

Safwan (M) : De la structure en psychanalyse : Qu'est ce que le structuralisme?
Paris seuil 1968.

Scholes (R) : Les modes de la fiction, Poétique n° 8, 1977, traduit de l'anglais
par Jean-Pierre Richard.

Suleiman (S.R) : Le roman à thèse ou l'autorité fictive, P.U.F. (écriture), 1983.

Thinis (G) et A. Lempereur : Dictionnaire général des sciences humaines, 1984

Tieghem (Ph.V) : Dictionnaire des littératures, Paris, P.U.F. 1968.

Wellek (R) et Warren (A) : La théorie littéraire, trad. T. Pierre Audigier et
J.Gattégno. Seuil 1971.

Zumthor (P), Le masque et la lumière, la poétique des grands
rhétoriciens, Seuil, 1978.

الفهرس

5	تقديم
9	مدخل
11	I - الدينامية والتطورية
14	II - النص
17	III - الرواية
21	ففي التكون النصي
24	I - الزاوية
34	II - المعلم علي
41	المرجسي والاستطقي
43	I - الغربة
56	II - لعبة النسيان
65	لاشعور النص
69	I - المرأة والوردة
78	II - بدر زمانه
87	III - اشتباكات

99: التباس العلاقات
101: I- الجنازة
109: II- عين الفرس
118: III- أحلام بقرة
125: IV - المباءة
135: تركيب عام
141: المثنى الروائي
142: المراجع بالصربية
144: المراجع بالفرنسية
147: الفهرس

التحفيظ الإلكتروني

ملحق رقم 67-36-83 .

الرباط

مطبعة المعارف الجديدة

زقة الرخاء - الحي الصناعي

الهاتف : 7947 08/09/19

الرباط

إذا كانت كل رواية، كما يقال، تخضع لاستراتيجية سردية، وفق نموذج دينامي، يؤشر على التجاوزات في الدرجة الأولى، فإن ما لاحظناه إلى جانب ذلك، هو أن جل هذه الروايات كتبت وفق نموذج منطقي، يربط بين البدايات والنهايات، رغم اختلافاتها، ووفق تصميم هندسي ضمني، رتبت على أساسه المسافات والمواقع والأشكال والألوان.

وهكذا يبدو أن الاختراقات التي سجلناها في إطار دينامية النص، تخضع هي نفسها لاستراتيجية تقيم التوازن بين المعيار وخرقه من أجل تشييد كتابة روائية جديدة تدخل في اعتبارها أفق انتظار محفل التلقي.

أحمد اليبوري: أستاذ التعليم العالي بجامعة محمد الخامس (كلية الآداب بالرباط). له (الفن القصصي بالمغرب) وأبحاث عديدة عن القصة والرواية في العالم العربي.